LA MÚSICA EN EL URUGUAY

POR

LAURO AYESTARÁN

VOLUMEN I

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA
MONTEVIDEO
1953

LA MÚSICA EN EL URUGUAY

VOLUMEN I





AJO EL TÍTULO "LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA EN EL URUGUAY", ESTE PRIMER VOLUMEN DE LA OBRA DE LAURO AYESTARÁN, OBTUVO EN EL AÑO MIL NOVECIENTOS CUARENTA Y CINCO EL PREMIO "PABLO BLANCO ACEVEDO" QUE OTORGA LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA. EN PUBLICACIÓN CONMEMORATIVA DEL CENTENARIO DE LA MUERTE DE ARTIGAS Y SIENDO MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL DON JUSTINO ZAVALA MUNIZ, LO EDITA HOY EL SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA (SODRE), CUYA COMISIÓN DIRECTIVA SE HALLA INTEGRADA POR DON AGUSTÍN MINELLI, DON ANDRÉS PERCIVALE, DON RUBÉN K. SVETOGORSKY, DON ADOLFO FABREGAT Y DON JUAN ILARIA.

OBRAS DEL AUTOR

Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata.
Montevideo, 1941.

Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830.
Montevideo, 1943.

Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya.
Montevideo, 1947.

La música indígena en el Uruguay.
Montevideo, 1949.

Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya.
Montevideo, 1949.

La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay, tomo I: 1812-1838.
Montevideo, 1950.

El Minué Montonero.
Montevideo, 1950.

La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda (Montevideo, 1802). Comentario y transcripción.
Montevideo, 1952.

La Música en el Uruguay, volumen I.
Montevideo, 1953.

LA MÚSICA EN EL URUGUAY

PLAN DE LA OBRA

PRIMERA PARTE
LA MÚSICA PRIMITIVA

SEGUNDA PARTE
LA MÚSICA CULTA

TERCERA PARTE
LA MÚSICA FOLKLÓRICA

CUARTA PARTE
ANTOLOGÍA Y ENSAYO CRÍTICO
SOBRE EL PASADO Y EL PRESENTE
DE LA MÚSICA URUGUAYA

LA MÚSICA EN EL URUGUAY

(PREMIO "PABLO BLANCO ACEVEDO")

POR

LAURO AYESTARÁN

VOLUMEN I

Primera Parte: LA MÚSICA PRIMITIVA

Segunda Parte: LA MÚSICA CULTA HASTA 1860

PRÓLOGO DE

Juan E. Pivel Devoto

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA

MONTEVIDEO

1953

PRINTED IN URUGUAY
IMPRESO EN EL URUGUAY



A Flor de María

PRÓLOGO

UANDO se tiene ante los ojos la perspectiva histórica de nuestro país y el panorama general de su cultura, sorprende el carácter plástico y eminentemente receptivo de nuestro medio social.

Dueño de un pasado colonial apenas distante, con villas y pueblos recién surgidos en el correr del siglo XVIII, con una ciudad capital y hegemónica que recién comenzó a cobrar importancia al finalizar aquella centuria, nuestro país vivió ajeno al deslumbramiento del siglo de oro de las letras españolas, algo de cuyo rumor penetró en las ricas ciudades virreinales de América; ignoró casi enteramente la severa austeridad de la Escolástica; no conoció la sobriedad del estilo herreriano, ni la poesía del plateresco, ni el pintoresco encanto del barroco. No tuvo catedrales imponentes, ni maestros de capillas, ni mecenas protectores de artes suntuosas.

Su marco natural fué una ciudad edificada en la cima de la península, a la que rodeaba una muralla de piedra en la que cifró su orgullo de plaza fuerte, con su bahía de aguas mansas y profundas, apostadero de naves de guerra y puerto terminal en el derrotero de las embarcaciones mercantes; y una campaña en la que se desenvolvió la vida áspera y ruda de los faeneros y contrabandistas, gauchos y changadores entre la orgía de sangre de las fabulosas matanzas de reses para extraer cueros con que satisfacían la codicia y el espíritu de empresa de los hombres. Esa campaña ni siquiera tuvo como antecedente histórico, una civilización indígena de rica temática.

El medio en que transcurrió la vida colonial, el carácter reciente de las ciudades y villas que en él surgieron, armonizaron con la sencillez de la sociedad que no supo de aristocracias, de escudos, ni títulos de nobleza, formada por campesinos humildes y modestos mercaderes, soldados del rey y hombres de empresa que disputaron la tierra al indígena, que no conocieron el boato de una sede virreinal, ni el estirado protocolo de una audiencia y que vieron sólo de paso la majestad de un Obispo. Ese ambiente pobre en el que floreció la cultura europea casi en las postrimerías de la portentosa empresa de civilización española, por las causas ya apuntadas y por sus propias características naturales, no podía ser muy rico en sugestiones estéticas.

Cuando esto decimos aludimos a esas sugestiones instintivas o casi instintivas que impresionan a las naturalezas menos refinadas. Son sensaciones de luz, de color, de imponencia; son perfumes y tonos tropicales, estridencias de soles ardientes, fragor de hielos, sobrecogimiento de abismos y de alturas, en una palabra: sensaciones que chocan directamente contra el alma, y se traducen en respuestas de temor, de agradecimiento, de esperanza y a veces se concretan en creaciones estéticas. Los paisajes apacibles, en cambio, que no ofrecen ocasiones mayores de temor o de amor, se incorporan a lo habitual de la vida y tienden a sumergirla en una prosa, sino banal, por lo menos carente de expresividad. Así son nuestras campañas apenas onduladas, nuestras corrientes mansas y tenues, nuestro mar azul, apenas atormentado.

El espíritu de aventura del habitante indómito, del gaucho centauro, no desprovisto de carácter épico, sí pudo ofrecer elementos de inspiración artística; también su faena varonil y ruda. Pero para captar esta fisonomía artística era necesario acercarse sin ánimo prevenido al medio rural, conocerlo, puesto que como expresa Landsberg "nuevo conocimiento trae nuevo amor". Era necesario, también, además de una perspectiva de que se carecía, una mayor sensibilidad y un mayor refinamiento, incluso un sentido más racional de la historia, una visión y una comprensión universal de todos los valores del espíritu y de la

belleza, que no podían lograrse en un medio de tan incipiente formación cultural.

En Montevideo no hubo colegio Carolino, ni escuela del Consulado sino ya entrado el siglo XIX en que se estableció tardíamente dicho organismo; fueron modestas las manifestaciones de la enseñanza superior; la Casa de Comedias recién se inauguró en 1793, la imprenta se estableció con carácter definitivo en 1810. Todo ello sin omitir el recuerdo que merece la acción fecunda de la escuela primaria colonial y sin olvidar el detalle de que la falta de una biblioteca pública fué suplida por la existencia de algunas bibliotecas particulares reveladoras de inquietud espiritual. Pero no es menos cierto de que todos estos factores que podríamos considerar negativos para el florecimiento de la cultura colonial, fueron corregidos por la idiosincracia naturalmente ágil y despierta de nuestra sociedad que la predispuso desde su origen para una actitud noblemente receptiva. A la cual hay que añadir la afluencia de extranjeros después de 1830, sobre todo franceses, italianos, españoles; unos, simples residentes, otros, incorporados definitivamente a nuestra población, pero todos aportando las inquietudes políticas e ideológicas de Europa y todos contribuyendo a flexibilizar un ambiente ya de por sí maleable.

El espíritu de puerto que caracterizó a la sociedad de Montevideo después de la promulgación de la ordenanza de comercio libre, avivado por el estímulo de la independencia política y el aporte inmigratorio que contribuyó a aproximarle de manera tan estrecha con las ciudades de España, Francia e Italia, permite explicar un fenómeno realmente singular en la vida del país: que las mutaciones políticas de Europa, las corrientes de su pensamiento, los frutos de la revolución industrial y las más variadas manifestaciones de la inquietud humana encontraran ecos y resonancias en el ambiente acústico de esta ciudad en la que Sarmiento oyó un día hablar todas las lenguas. Bastaría recordar, entre otros episodios que lo testimonian, que en 1838 una modesta imprenta de Montevideo, donde recién se había conocido el arte de Gutenberg treinta años antes, publicaba en cuatro volúmenes los Escritos de Larra; que la revolución de 1830

y la de 1848 conmovieron los sentimientos de sus habitantes y que en 1855, los partidos en lucha que ensangrentaban sus calles, hicieron una tregua para celebrar la noticia de la toma de Sebastopol por los aliados.

Durante todo el siglo XIX, la Universidad, los centros de estudios, la prensa periódica, la cultura ambiente, se impregnaron con vehemencia de las transformaciones estéticas, filosóficas, científicas experimentadas en Europa, originándose de tal suerte una vida espiritual fecunda, inquieta, laboriosa; una preocupación constante por incorporar y adaptar al medio las sugestiones más avanzadas de la hora; una fermentación ardiente de ideas y, como consecuencia, el que se hubieran realizado entre nosotros esfuerzos de mérito, aunque no siempre de entera originalidad. Esa etapa inicial de la historia de nuestra cultura, que en breve período acusa un desenvolvimiento tan rápido y fecundo, tenía que ser necesariamente de asimilación de las corrientes externas. El mérito del esfuerzo se halla en la capacidad selectiva manifestada durante ese proceso y en el acierto de los intentos para transformar los valores incorporados dándoles un sello propio que los identificara con la fisonomía y el carácter nacional. Al abarcar en una visión de conjunto el panorama cultural del país, ya se trate de la creación literaria, de la evolución de las ideas políticas y filosóficas, de los esfuerzos realizados en el plano científico, de las diversas manifestaciones de orden estético, observamos que en general la perspectiva que se nos ofrece es superior, en la multiplicidad y calidad de los hechos, a lo que a primera vista podría sospecharse, cuando se parte de la noción de que lo más rico de las energías del país y de su inteligencia fué absorbido por la lucha sin tregua de los partidos y por el esfuerzo que reclamó la empresa de consolidar las instituciones republicanas.

Esta obra de Lauro Ayestarán, sugestiva y erudita, nos proporciona un panorama de esta naturaleza. Nos hace asistir con la sobria elocuencia del buen conocedor a todas las manifestaciones estéticas musicales que se registran entre nosotros desde las tristes cantigas del charrúa, las reminiscencias rituales del

candombe negro, la actividad de la venerable Casa de Comedias, el encanto de los viejos salones, con el suave ritmo de sus gavotas y minués, el insospechable milagro de un canto gregoriano en una perdida capilla de la República, hasta el abolengo encopetado de la sala noble del Solís ya hacia mediados del siglo con sus burgueses espectáculos de Opera, el virtuosismo de la Patti, los arranques efusivos de Caruso y aun con la incipiente batuta del joven Toscanini.

Después de desarrollar en la primera parte la música primitiva, en la segunda Ayestarán extiende desde los orígenes hasta nuestros días la historia de la música culta, consagrando la tercera parte al análisis de la música folklórica, reservando la parte cuarta y final a una antología y valoración crítica de todo ese panorama. En las partes iniciales evidencia aquella aptitud receptiva de nuestra sociedad, la riqueza de su tradición musical. En la última pone en relieve en qué grado hemos sido capaces de adoptar y transformar los elementos externos incorporados al medio y las posibilidades de que éste produzca formas particulares de expresión musical en un plano superior de creación estética. La obra de Ayestarán que nos ilustra exhaustivamente sobre la intensidad de la vida musical del país, nos coloca también en los capítulos y conclusiones que desarrolla en la parte final, ante una realidad no menos evidente: que no ha llegado todavía para nosotros en el orden de la música culta, la hora de su caracterización, aun cuando en la música folklórica se adviertan manifestaciones de una realidad diferenciada. El hecho antes señalado —carencia de una música culta original—, no es un fenómeno excepcional en la historia de América. En realidad lo auténticamente americano, la verdadera raza americana, en el sentido histórico, no biológico, no existe aún: ¿Cómo podríamos extrañarnos de esto? América hispánica, nos referimos fundamentalmente a América del Sur, tiene pocas de aquellas condiciones geográficas que favorecen la comunicación de las culturas y de los pueblos. Es un continente macizo, pero geográficamente disperso, porque no tiene grandes arterias interiores de fácil navegación, ni tampoco accesibles caminos terrestres. No ha conocido un desplazamiento interno de sus pueblos, ni tam-

poco invasiones en masa de pueblos extraños, hechos que provocan una dinámica social agitada que enriquece el alma humana y la ayudan a conocerse a sí misma. Nuestras razas americanas se conservan estáticas aún. Viven acantonadas en una soledad introspectiva sin mayores energías para salir del horizonte visible. Puede decirse que América apenas ha avanzado un paso desde aquella gran fusión social con la que España soñaba y que empezó a realizar. El panorama, en lo fundamental no ha variado: por un lado zonas costaneras abiertas a las influencias extrañas y detrás, un hinterland ajeno a este proceso, cuando no receloso y hostil. América está a la espera de que en su interno crisol se fundan los elementos heterogéneos que constituyen su sustancia. Y a este precipitado histórico sí habrá que exigirle un alma y una expresión propia.

Mientras esto no ocurra, es prematuro hablar de la originalidad americana. Un tema por cierto audazmente repetido. Se ha llegado a hablar, por ejemplo, de un indo-barroco y nada es más alejado de la verdad. Lo único que se ha añadido en América al barroco es algún motivo ornamental inspirado en la flora o en la fauna local; pero la voluntad estilística, para emplear una expresión consagrada, es esencialmente europea. Con la literatura ocurre lo mismo como lo sostiene Alberto Zum-Felde en su obra "El Problema de la Cultura Americana".

Es aún más explicable entonces que tampoco pueda por ahora hablarse con propiedad de una música americana. Allí donde faltan las condiciones necesarias para crear una arquitectura propia, una literatura propia, ¿cómo podría surgir una forma original de música que es la expresión más pura y más elevada del arte, la que más tiene que responder a los deseos oscuros y profundos del ser, la que tiene que expresar la fuerza total del alma humana? No empleemos pues términos prematuros: no hablemos de un arte americano. Por ahora limitemos nuestro afán a considerar todos los entusiasmos estéticos de nuestra joven América. Esto en lo que atañe al estudio y a la valoración de las formas estéticas. Se sobreentiende que sin mengua de la misión activa que podemos desempeñar en la for-

mación de la unidad racial y cultural de América, necesario substractum de formas artísticas propias y originales. El resto será obra del tiempo y de grandes experiencias colectivas. Fijémonos en la historia de Europa. Entre la hora gloriosa de la Pax Romana, que realizó la unidad del Mediterráneo y fusionó viejísimas culturas orientales con elementos greco-romanos, hasta la eclosión plena de pueblos con individualidad y obra propia, transcurrieron muchos siglos y muchos afanes. La originalidad antigua puede considerarse agotada en la época de los Antoninos, es decir en el siglo segundo de la era cristiana. Después, el Imperio Romano conocerá todavía horas de victoria; pero la gloria sólo será de las legiones: la savia original estaba exhausta. De aquí vino un largo interregno y recién a partir del año mil empezó la ascensión cultural de occidente que culminará con la civilización variada y profunda de los siglos XII y XIII. Fueron necesarios pues, más de ocho siglos para que el genio de Occidente encontrase nuevamente la fuerza de su capacidad creadora. Y no olvidemos que esos siglos presenciaron desplazamientos de unos pueblos, invasiones violentas de otros; es decir acontecimientos que si por un lado rechazan la cultura hacen posible un enriquecimiento y una mayor comprensión de los valores recíprocos. Y menos debemos olvidar que en estos siglos penetran de un modo revolucionario dos fuerzas llenas de sugestiones para la vida y para el arte: el Cristianismo y el Germanismo. Comparadas con estas formidables transformaciones, los cinco siglos transcurridos desde Colón hasta nuestros días, nos parecen cortos e históricamente insuficientes para lograr la obra original que América lleva latente.

Estudios de conjunto como este de Lauro Ayestarán que condensan los valores del pasado y aportan fecundas sugestiones para el desarrollo de procesos futuros, contribuirán a señalar el camino a seguir para la consecución de ese ideal.

* * *

Una obra tan vasta y tan bien lograda como la presente no habría podido realizarse sin el esfuerzo previo de muchos

años de investigación como los que Ayestarán ha dedicado de manera ejemplar al estudio de un aspecto de la disciplina histórica en el que no tiene precursores que le hubieran señalado un camino.

Para recomponer los ecos del pasado musical del país, Lauro Ayestarán comenzó por reunir los elementos de juicio que contienen los relatos de los viajeros y memorialistas, los expedientes y protocolos de los archivos, los epistolarios, la prensa periódica, las hojas sueltas, en fin, las más variadas fuentes de consultas que debió explorar sin el auxilio siquiera de una crónica que le sirviera de guía. La investigación paciente, ordenada, sistemática sin omitir detalle, con ser tan digna de alabanza cuando se le cumple con la honestidad con que la ha realizado Ayestarán, no basta por sí sola para lograr la obra histórica si ese esfuerzo no es complementado luego por una rigurosa labor crítica, efectuada con espíritu selectivo y por una posterior y definitiva etapa de estructuración del tema con sentido de la proporción y de la belleza. Ayestarán ha cumplido plenamente más allá de la medida que puede exigirse entre nosotros, cada una de esas etapas de la creación histórica. En esta obra se adunan admirablemente la información documental y erudita, la valoración crítica, de la que por lo general carecen esfuerzos de igual índole, con la aptitud superior para dar forma orgánica y literaria a uno de los procesos más ricos de la historia de nuestra cultura. Sus trabajos anteriores, monografías, ensayos críticos, relación de fuentes, publicados desde 1940; su infatigable labor de compilación de los elementos de nuestro folklore realizada en todos los rincones del país a la vez que señalan las jornadas previas a la realización de este libro, testimonian una vocación excepcional, una vigorosa e inteligente capacidad creadora. "La música en el Uruguay", libro consagratorio, único en su género en la literatura americana, supone la culminación de ese esfuerzo científico al que Ayestarán ha dedicado con ejemplar desinterés los mejores años de su vida.

JUAN E. PIVEL DEVOTO

PRIMERA PARTE

LA MUSICA PRIMITIVA

CAPÍTULO I

LA MUSICA INDIGENA

SUMARIO: 1. Introducción. — 2. Las referencias de Azara. — 3. La primera referencia musical de 1531. — 4. El primitivo instrumental de 1573. — 5. La música en las Misiones Orientales. — 6. Misas cantadas entre charrúas y chanáes en 1624. — 7. Instrumental indígena de 1680. 8. Los indios músicos de Soriano a fines del siglo XVIII. — 9. Cantos charrúas de combate en 1812. — 10. Instrumental misionero de 1815. 11. Las danzas indianas de 1816. — 12. Canto gregoriano en el pueblo de Durazno en 1824. — 13. Bocinas de guampa entre los charrúas de 1825. — 14. El arco musical de Tacuabé (1833). — 15. Antecedentes del arco musical. — 16. Clasificación del arco musical. — 17. El arco musical en América. — Tablas, mapa y figuras.

1. Introducción. — En un complejo ajedrez de desplazamientos, dos grandes grupos étnicos, desaparecidos desde hace más de cien años —el Uruguay es el único país de las Américas que no cuenta con una fuente indígena viviente— se movieron dentro de él desde el descubrimiento hasta las primeras décadas del siglo XIX: el primero se hallaba representado por la familia "chaná-charrúa"; el segundo por la "tupí-guaraní".[1]

1.º) El grupo "chaná-charrúa" se hallaba integrado por los chanáes y por los charrúas, subdivididos éstos últimos en once tribus: charrúas propiamente dichos, yaros, guenoas, bohanes, minuanes, cloyás, martidanes, manchados, guayantiranes, balomares y negueguianes. Tan sólo los chanáes y los cinco primeros del grupo charrúa habitaron nuestro territorio.

En los primeros años de la conquista el charrúa se hallaba establecido en la margen del Río de la Plata, los chanáes en las islas del Uruguay frente a la desembocadura del Río Negro, los yaros entre éste último y el río San Salvador, los bohanes en el litoral oeste al norte del Río Negro y los guenoas más al norte aún, a la altura del hoy departamento de Artigas.

A mediados del siglo XVIII el panorama ha cambiado por completo: desplazados hacia el norte, los charrúas han hecho alianza en

1730 con los minuanes y cubren una franja próxima al antiguo "habitat" de los guenoas; éstos últimos han cruzado en diagonal el país y se hallan en la costa del Atlántico; los chanáes por otro lado han pasado a tierra firme y mezclados con yaros y bohanes se hallan en el hoy departamento de Soriano. El grupo "Chaná-Charrúa" declina visiblemente; sólo los chanáes, de condición más pacífica y acaso de más elevada cultura, se someten a los españoles y con ellos se fundan algunos pueblos. El charrúa, la tribu más fuertemente diferenciada de todos ellos, insobornable, tiende a desaparecer después de numerosas y cruentas batallas.

Una comunidad de lengua matriz define el grupo "chaná-charrúa" frente al "tupí-guaraní". Sixto Perea Alonso, en uno de los más formidables intentos de filología comparada de los grupos lingüísticos americanos, demostró cabalmente que pertenecían a la lengua madre "arawak", cuyo centro se halla en la Guayana Holandesa y que tiene, como puede observarse por esta resonancia rioplatense, una vasta área de dispersión en todo el continente.[2]

Desde el punto de vista musical, excepto en la chaná, no se observa en las tribus restantes ningún sincretismo con el arte sonoro europeo. Bien es verdad que la documentación es de extraordinaria rareza ya que encerrados en sus primitivas organizaciones tribales mueren antes de dejarse penetrar por la conquista misionera y menos aún se someten a un régimen civil de mitayos o encomenderos españoles. Como organización social diferenciada, en los primeros años del siglo XIX el grupo "chaná-charrúa" ha desaparecido; las expediciones y matanzas de 1831 y 1832 se dirigen hacia un turbio conglomerado de indios alzados, sin definición étnica, donde se mezclan también los grupos "tupí-guaraníes".

2.°) El grupo "tupí-guaraní" que tiene su asiento en la órbita del Paraguay y cubre las antiguas Misiones Orientales, envía a través de los tapes su mejor representación. Existen en el Uruguay desde el siglo XVII, pero después de la expulsión de los jesuítas en 1767, llegan desde el norte en abultado número; el tape misionero formará en el siglo XVIII el núcleo tribal de más eficaz tendencia civilizadora.

En numerosos documentos de fines de esta centuria, se habla de los "indios músicos" que acompañaban con flautas, tamboriles, arpas y guitarras los oficios religiosos en las iglesias coloniales del Uruguay actual; en muchos casos se refieren concretamente a "indios misioneros". Sin embargo el guaraní es en nuestro país un emigrado, cosa que no ocurre así con el grupo "chaná-charrúa" que ha dejado en sus paraderos y talleres recuerdos de su ancestral permanencia en nuestro territorio a través de una piedra tallada con bastante esmero y de una cerámica incipiente que se halla —excepcionalmente, desde luego— ya en una etapa zoomorfa.

Desde que la República Oriental comenzó a tener conciencia de su historia, se ha venido repitiendo, con un empecinamiento casi diría ejemplar, que nuestro indio charrúa ignoraba los misterios estremecedores de una débil caña soplada con dulzura, de una cuerda pulsada con destreza, de un parche o una madera batidos a un ritmo exacto, de una garganta, en fin, que sirviera para otra cosa que para una gutural inflexión de primario lenguaje o un bronco grito de ancestral barbarie guerrera.

La supuesta afirmación de que los charrúas no sólo desconocían canciones e instrumentos sino hasta el ejercicio de la danza, llegó hasta el gabinete de trabajo del más serio investigador alemán de la edad contemporánea en esta última expresión estética, Curt Sachs, quien en su importante "Historia Universal de la danza" anota estas prudentes palabras: "sólo con reservas debemos aceptar versiones relativas a los "pueblos que no danzan". De acuerdo con las fuentes originales de información, los indios *charrúas* uruguayos y los *guaraníes* brasileños no poseen danzas de conjunto. No obstante, se sabe hoy en día que los *guaraníes* al menos ejecutan danzas acompasadas, acompañándose con rudimentarios tambores fabricados con corteza de calabaza, bailes éstos que no parecen ser de reciente adopción".[3]

2. Las referencias de Azara. — Mas he aquí que a quien escribe estas líneas dióle por seguir el hilo de tal aserto y halló al cabo de pacientes vigilias que todas, entiéndase bien, todas esas referencias, venían a morir en unas breves palabras de Don Félix de Azara estampadas en sus famosos "Viajes por la América Meridional" realizados en las postrimerías del siglo XVIII y publicados al amanecer del siguiente.[4]

Dice Azara que los charrúas "no conocen ni juegos, ni bailes, ni canciones, ni instrumentos de música, ni sociedades o conversaciones ociosas",[5] y al referirse a los minuanes aplicando sospechosamente hasta las mismas palabras agrega: "Otro tanto digo de su falta de religión, de educación, de leyes, de recompensas, de castigos, de danzas, de canciones, de instrumentos de música, de juegos, de sociedades y de conversaciones ociosas".[6]

Aunque Azara se preocupa de advertirnos lo contrario en su prólogo a la "Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata", bien sabida es su actitud despectiva hacia nuestros aborígenes, a quienes tenía casi como una especie intermedia entre el hombre y los animales. Su falta de sensibilidad antropológica, al lado de tantas virtudes de seriedad científica que lo adornan, se evidencia en estas palabras que dedica a los charrúas: "Han tenido el mismo maestro de lengua que enseñó a los perros a ladrar de la misma manera en todos los países", y hasta al resaltar algunas de sus naturales pre-

disposiciones, subraya: "Todas estas cualidades parecen aproximarles a los cuadrúpedos"; para entusiasmarse luego con este peyorativo parangón y agregar: "Asimismo pueden tener cierta relación con las aves por la fuerza y agudeza de su vista", con lo cual los hace descender un escalón más dentro de la escala zoológica...

Nuestros charrúas vivieron por cierto bajo un signo sangriento y doloroso desde la muerte de Juan Díaz de Solís hasta su destrucción y matanza en el Queguay en 1831. Después, los historiadores se encargaron de esculpir en su lápida una leyenda negra que está pidiendo imperativamente una revisión. Bien es verdad que ellos se defendieron cerrándose a todo contacto extraño, enquistándose en su primitiva organización social hasta su muerte que, como núcleo tribal, se produce en los primeros años del siglo XIX.

3. La primera referencia musical de 1531. — Empero, las referencias de Azara no son las únicas fuentes para el estudio de ellos. En materia sonora existen otras referencias que no concuerdan con las aseveraciones del viajero y que hasta la fecha no han sido sopesadas. Vamos a referirnos a ellas.

Descubierto el Río de la Plata y hasta la llegada del primer adelantado en 1535, se conservan preciosos documentos de los diarios de navegación de aventureros, geógrafos y conquistadores portugueses y españoles. En uno de los primeros documentos fidedignos de esos tiempos oscuros, hallamos una extraña referencia musical sobre los charrúas. En el memorable "Diario da Navegação" de Pero Lopes de Sousa, declara éste que el 25 de octubre de 1531 desembarcaron sus hombres en la playa del puerto de Maldonado para abastecerse de agua. Los charrúas se les acercaron temerosos primero y confiados luego, recibiéndolos "com grandes choros e cantigas mui tristes".[7] Antonio Serrano sostiene que se trataba de chanáes; esta opinión no invalida el interés de la referencia por cuanto de todas maneras se refiere a una tribu del grupo "chaná-charrúa" radicado en nuestro país en los albores de la conquista. Durante mucho tiempo creímos que la palabra cantiga estaba consignada en el diario bajo su acepción popular de "historia poco verosímil que se cuenta con el fin de engañar", expresión portuguesa que ha pasado al léxico criollo rioplatense en esta conocida locución: "¡no me vengas con cantigas!". Sin embargo, esta acepción es de data relativamente reciente, al punto de que en los diccionarios portugueses anteriores al 1800 no figura; en cambio se emplea siempre como sinónimo de "copla de versos menores para se cantar".[8] Justamente, lo que define la cantiga como hecho musical es la brevedad de su estrofa. Por otro lado al decir "cantigas mui tristes", Pero Lopes de Souza

desecha la idea de que fueran "engaños" o "zalemas", porque, desconocida casi como era para él la lengua nativa, el adjetivo "triste" sólo tiene sentido aplicado a la expresión de la melodía.

4. El primitivo instrumental charrúa de 1573. — En 1573, un clérigo de armas tomar, Martín del Barco Centenera, extremeño de nacimiento, llega "a las Indias" acompañando, en calidad de Arcediano del Río de la Plata, la expedición de Ortiz de Zárate. Baja en Diciembre de 1573 en San Gabriel e interviene en el combate librado entre las huestes del Adelantado y los charrúas comandados por Zapicán. En Mayo del año siguiente asiste a la revancha de Garay en San Salvador en la misma costa uruguaya, donde perece el cacique charrúa. Tras aventuras sin cuento, de vuelta al viejo mundo, publica en Lisboa en 1602 su poema "Argentina y conquista del Río de la Plata",[9] crónica rimada de sus andanzas por lejanas tierras. Descontadas sus infantiles fantaseosidades —animales míticos, etc.—, que por otro lado están ausentes de los certeros relatos en que como testigo presencial habla en primera persona, esta obra es un documento directo pero de farragosa escritura a través de sus 1340 octavas reales. En ella, al relatar el combate de San Gabriel desarrollado en tierra oriental, nos trae la primera referencia de un instrumental charrúa:

> *"El çapicano exercito venía*
> *Con trompas y bozinas resonando,*
> *Al sol la poluadera oscurecía,*
> *La tierra del tropel está temblando".*
>
> (Canto XI, estrofa 18).

fragmento éste que se complementa con otro del combate de San Salvador en 1574, por curioso destino, dos de los momentos de más levantada entonación literaria de casi todo el poema, de una versificación rotunda y de un color realista de primera agua:

> *"Doze cauallos solos se ensillaron,*
> *El Capitan con onze compañeros,*
> *Que muchas de las sillas se mojaron,*
> *Salieron veynte y dos arcabuzeros:*
> *Los barbaros a vista se llegaron*
> *Con orden y aparato de guerreros,*
> *Con trompas, y bozinas, y atambores,*
> *Hundiendo todo el campo y rededores."*
>
> (Canto XIV, estrofa 4).

¿Fué una simple licencia literaria o un ripio la inclusión de estos tres instrumentos dentro del relato? ¿Poseían por lo menos dos instrumentos a viento y un membranófono los charrúas, antes de la conquista?

Lo certero es que Barco Centenera oyó —bajo palabra de honor, desde luego— a los charrúas acompañarse de instrumentos musicales para la acción guerrera. Y lo extraño hubiera sido precisamente que ello no ocurriera, cuando en toda la América Meridional y en las tribus vecinas sobre todo, los cronistas de consuno constatan la presencia y juego de instrumentos pre-colombinos.

INSTRUMENTAL PRACTICADO POR INDÍGENAS EN EL URUGUAY

Año	*Instrumento*	*Indígenas que lo practicaban*	*Localidad o paraje*	*Origen*
1573	Trompas	Charrúas	San Gabriel	Pre-colombino
1573	Bocinas	Charrúas	San Gabriel	Pre-colombino
1574	Atambores	Charrúas	San Salvador	Pre-colombino
1627	Vihuela de arco	Guaraníes	Río Uruguay (Litoral oriental)	Misionero
1680	Pincollos	Chanáes y Guaraníes	Colonia del Sacramento	Pre-colombino
1680	Pífanos	Chanáes y Guaraníes	Colonia del Sacramento	Misionero
1680	Flautas	Chanáes y Guaraníes	Colonia del Sacramento	Misionero
1808	Tamboriles	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1808	Flautas	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1808	Tambores	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1808	Triángulo	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1815	Violín	Guaraníes	Canelones	Misionero
1815	Triángulo	Guaraníes	Canelones	Misionero
1815	Tambora	Guaraníes	Canelones	Misionero
1825	Bocina de guampa	Charrúas	Centro del país	Post-colombino
1832	Arco musical	Charrúas (?)	Noroeste del país	Pre-colombino

Veamos los antecedentes organológicos de la trompa y bocina. La trompa según Pedrell,[10] palabra bajo-latina (del griego Strombos) significa caracola. De ahí que aún cuando por otro lado la trompa sea construída con el cuerno de un animal, su origen más remoto alcanza al caparazón de los caracoles marinos. Ahora bien: en el Indice Geográfico e Histórico redactado por Don Pedro de Angelis para la publicación de la "Historia Argentina" de Rui Diaz de Guzmán en su colección del año 1836,[11] aclara con excelente criterio a propósito de una cita instrumental similar: "los cuadrúpedos que se hallaron en América, con muy pocas excepciones, carecían de cuernos. Si esta observación es exacta, como parece que lo es, las bocinas de que habla el autor debían ser de huesos de animales, ó mas bien de cañas". Presumiblemente fueran de caña o de hojas arrolladas las bocinas que los charrúas empleaban para transmitir órdenes en tiempo de guerra, ya que las caracolas del Río de la Plata no acusan muy grandes dimensiones como para poder emitir a través de ellas sonidos potentes y diferenciados. Por supuesto que con ello no se deduce que esos toques de trompeta o bocina poseyeran una curva melódica definida o una rítmica de elementalísimo valor estético. Ahora, si se piensa que servían para animar al combate, entonces su importancia es muy grande como hecho etnológico al adquirir una trascendencia anímica y psicológica.

En cuanto a los atambores —acepción española de la época, de los tambores o cajas— probablemente fueran construídos sin membrana a la manera de los pueblos primitivos, es decir, simples troncos batidos con un palo, esto es, idiófonos de percusión.

Creemos firmemente que Barco Centenera dijo verdad acerca de estos instrumentos por cuanto casi tres siglos más tarde en uno de los más importantes documentos charrúas —el llamado "Códice Vilardebó" que estudiamos más adelante— se repite el mismo problema.

Y si los charrúas conocían por lo menos ancestrales instrumentos musicales guerreros ¿por qué deducir entonces que ignoraban por completo en su vida de paz— que nadie pudo estudiar con prolijidad— otros instrumentos más propicios a la creación musical?

Este desconocimiento quizás provenga por otro lado de la falta de adaptación de ellos a la civilización de los conquistadores. Casi ignorada su vida en común veíasele al charrúa en grupos no muy numerosos cuando en oscuro malón asaltaba poblaciones y pasaba como un torbellino dejando tras de sí una secuela de sangre y fuego, para perderse otra vez en los bosques llevándose un magro botín.

Por otro lado aquellos que tuvieron oportunidad de convivir en armonía con los charrúas, contados, por cierto y prisioneros o prófugos en todos los casos, aseveran que ellos eran sumamente cordiales. Más aún, a quienes se les dió ese juego, ya que bastante de azar tenía ese acaecimiento, los charrúas se les franquearon con toda naturalidad. Pocos fueron en verdad los que con ellos convivieron pero todos a su vuelta nos trajeron una serie de noticias que por cierto rectificaban las opiniones emitidas al respecto por viajeros y cronistas más o menos apresurados.

5. La música en las Misiones Orientales. — En el primer tercio del siglo XVII llegaron a la Banda Oriental los primeros misioneros. Los franciscanos se dispersaron por el Sur y los jesuítas por el Norte. La obra de estos últimos se extendió al septentrión dentro de los límites del tratado de San Ildefonso y sus Misiones Orientales pertenecientes al conglomerado de las llamadas Misiones del Paraguay quedaron fuera por completo de nuestra actual configuración geográfica. En siete Reducciones jesuíticas de la antigua Banda Oriental —San Juan Bautista, Santo Angel, San Francisco de Borja, San Nicolás, San Luis Gonzaga y San Miguel— se conoció y practicó la música dentro de las máximas posibilidades de la época. Bien conocidas son las actuaciones de los excelentes músicos Verger, Vaseo, Anesanti o Sepp y de uno de los más grandes compositores de música para órgano de todos los tiempos, Domenico Zipoli, acerca de quien tuvimos oportunidad de demostrar que murió en Córdoba (República Argentina), después de haber entrado en el noviciado de la Compañía de Jesús en 1716 en Sevilla, y haber par-

tido para el Río de la Plata en 1717, actuando como Maestro de Capilla de la Iglesia y Universidad de los Jesuítas en Córdoba desde 1718 a 1726, fecha esta última de su óbito.[12]

En las Misiones Orientales la música era una actividad natural y espontánea que acompañaba al indígena en sus manifestaciones públicas de trabajo, de religiosidad desde luego y también de guerra. Ejecutantes, compositores, hasta "luthiers" y constructores de órganos, vivían bajo la vigilancia y el adiestramiento jesuítico, desarrollando en todos los sentidos sus aptitudes. Muratori nos trae en su raro "Christianesimo felice" un inventario del instrumental misionero: guitarras, arpas, espinetas, laúdes, violines, violoncelos, trombones, cornetas, óboes, etc. y refiere que tanto manejaban el llamado "canto fermo semplice" como el figurado, con igual destreza, agregando un relato de la visita del Obispo a las Reducciones del Uruguay en la que oye ejecutar el violoncelo a un indígena con tal destreza "durante un cuarto de hora, tan a tiempo, con una tal desenvoltura y celeridad, que le reportó la admiración y el aplauso de todos".[13]

En los últimos años de las Misiones Jesuíticas el gusto por la música y su adecuado ejercicio alcanzó un nivel encumbrado, llegándose hasta cantar Motetes en idioma guaraní y representarse óperas bastante completas. Léase esta descripción de unas festividades en las Misiones Orientales conmemorándose el natalicio de Carlos III: "A la tarde se cantan vísperas con mucha solemnidad, esmerándose en esto no poco los religiosos curas, y después vuelven a las escaramuzas entretanto disponen algunos bailes ó danzas de muchachos que maravilla el órden y compas que guardan, aunque sean de tan corta edad que no llegan a ocho años. Los bailes que usan son antiguos ò estrangeros: yo no he visto en España danzas semejantes, ni en las diversiones públicas de algunos pueblos, ni en las que se usan en el dia y octava de *Corpus*. Ahora modernamente van introduciendo algunas contradanzas inglesas, danzas valencianas, y otros bailes que usan los españoles. A estos muchachos danzantes los adornan con vestidos á propósito, con coronas y guirnaldas que hacen vistosas las danzas: hay algunas que se componen de 24 danzantes, que forman varios enlaces, y aun letras, con el nombre que quieren.

Entre danza y danza hacen juegos ó entremeses, que en su idioma llaman *menguas*, todos de su invención..."[14]

Adviértase la presencia de la contradanza a mediados del siglo XVIII en plenas reducciones enclavadas prácticamente en la selva y a enormes distancias de las capitales coloniales.

En el Uruguay, dentro de la demarcación actual, los Jesuítas sólo establecieron algunas "estancias" y desde luego su casa central en Montevideo, pero en esta última únicamente dedicaron sus esfuerzos

en materia musical a los habitantes españoles y criollos de la ciudad, quedando por lo tanto su ejercicio de música religiosa fuera de este capítulo dedicado a la indígena.

Por otro lado, el charrúa en sus correrías hacia el Norte, era por el contrario, uno de los más temibles enemigos de las Reducciones Jesuíticas, compartiendo su responsabilidad destructora muchas veces con los mamelucos. En contadas ocasiones reuniéronse los charrúas bajo la organización misionera, pero la terminación estaba fatalmente dictada por la destrucción a sangre y fuego de la Reducción. Asesinado el Misionero y quemadas las casas, volvía otra vez el charrúa hacia el Sur para lanzarse de nuevo a su vida nómade. En 1615 el Superior de los Jesuítas en Buenos Aires sugiere a los misioneros que "dos sepudieran occupar en missionperpetua,con vna nacion que esta alli cerca de yndios ynfieles, y tan barbaros, que todas las vezes que muere algun parientesuyo se cortanalg.ª coyuntura de los dedos de las manos y assi ay algunos q le faltan quatro, o seys coyunturas conforme alnum.º desus difunctos, y quanto ha quesefundo esa Prouin.ª neseles hapodido quitar".[15]

Se refiere desde luego a los charrúas y al parecer esta bárbara mutilación de la falange de los dedos por cada uno de los parientes fallecidos, es una de las pocas cosas ciertas que sobre ellos se aseveran, ya que en todos los documentos posteriores y por conductos distintos, cada vez que se habla de ellos, se insiste en destacar esta costumbre que bajo apariencias tan terribles descubre un fondo de sombría solidaridad tribal hacia los desaparecidos.

En 1691, el Padre Antonio Sepp, S. J., noble tirolés, llegado al Río de la Plata en ese año, músico de superior calidad, instrumentista y hasta fabricante de instrumentos, intentó extender la fé cristiana hasta los charrúas del Norte de la actual República —especialmente en el hoy estado brasileño de Río Grande del Sur— tomando como punto de reunión el Yapeyú en la costa argentina, frente a la desembocadura del Ibicuy en el Río Uruguay.

A ese respecto escribe lo siguiente el propio P. Sepp: "Se tomó, pocos años ha, la determinación de extender la Fe entre los pueblos infieles, que aquí se llaman *Charuas*. Son casi tan feroces como las bestias, con las cuales viven. Van casi desnudos y apenas tienen más que la figura de hombres"... "Se pensó, pues, humanizar a estos bárbaros, y anunciarles el Evangelio. Se eligieron para esto, dos misioneros, llenos de celo y de valor: es a saber, al P. Antonio Bohm, muerto poco ha en olor de santidad, y al P. Hipólito Dáctili, italiano. El uno y el otro habían adquirido un gran conocimiento, práctico entre los indios, con el mucho número de gente del Paraguay, que han convertido a la fé".[16] Sigue después el relato refiriendo la conversión de un charrúa llamado Moreyra: "Bien que tiene 60 años

de edad, no tiene repugnancia de sentarse con los niños, de hacer la señal de la Cruz, y aprender como ellos el catecismo. Reza el Rosario con los cristianos. En fin, está tan de veras convertido, que podemos esperar que su ejemplo influirá mucho en la conversión de sus compatriotas. Le ha seguido ya su mujer con diez familias de la misma nación, que piden el bautismo, y viven en este pueblo para aprender el catecismo".

Salvo estas esporádicas conversiones, el charrúa se cerró por completo a la penetración misionera, no causando en el ánimo de él ninguna impresión los peregrinajes musicales que por sus tierras realizaban sacerdotes acompañados por indios músicos. En ese sentido los misioneros lanzaron varias embajadas para tentar si por el camino de los sonidos podían llegar hasta ellos. El Barón de las Juras Reales en el primer tomo de su fantaseoso Libro "Entretenimientos de un prisionero en las Provincias del Río de la Plata" editado en Barcelona en 1828, publica un curioso grabado en el que se ve una canoa con sacerdotes músicos próxima a la ribera en la que un grupo de indios escuchan extasiados. Al parecer no dió ningún resultado y con ello se dedujo equivocadamente que los charrúas ni practicaban la música ni eran sensibles a ella. Me place transcribir esta relación de una de esas misiones en 1627 que bajando por el Río Uruguay hasta el Río de la Plata atravesó el lugar donde los charrúas habían levantado sus toldos: "en aquel tiempo, que era de carnestolendas, viniese de la provincia del Uruguay,el P.^{e} Diego de Alfaro por el Rio Uruguay, y por el Rio de la plata sin ser llamado; con diversas embarcaciones, y con setenta Yndios de aquellas reducciones que negaban nuestros contrarios; con que quedaron confusos y abergonzados, principalmente porque los 20,destos Indios que se avian bautiçado en estos tres años eran buenos cantores y musicos de vihuelas de arco que trugeron consigo con que festejaron la fiesta de las quarenta horas, con linda musica, curiosas danças i saraos que hicieron con mucho donayre i destreza con vistosos adereços y plumeria de varios colores".[17]

Pero si el charrúa no fué conocido por los misioneros, menos lo fué aún por el español. ¿Cómo podía ser esto último si hasta los propios indios misioneros tenían la más profunda aversión y terror por el conquistador? Léase al respecto este hecho relatado en una Carta Anua del 1627: "Mas ellos que no tienen otra cosa más odiosa quel nombre de Español luego comenzaron a alvorotarse, i aun a quexarse de los P.^{es} que los reducian con condiçion que no avia de entrar Español a sus tierras", agregándose luego este pintoresco insulto hacia ciertos indígenas que habían aceptado la presencia de un civil peninsular en su pueblo: "les salieron al encuentro trecientos indios armados de los infieles del Uruguay a matarlos ofendidos con ellos

por esto mismo, que lo tenian por infamia, afrentandoles con palabras i llamandolos mugeres, que avian admitido por marido al Español".[18]

Una verdad profunda emitió al respecto Francisco Bauzá —quien también por otro lado insiste en aquello de que "Hay algo tétrico en la melancolía imperante entre esas masas de bárbaros sin cánticos ni juegos" (oh manes de Azara!)— al afirmar con levantada seriedad: "No eran, sin embargo, torpes, corrompidos ó feroces, de manera que sus tristezas parecen ser más bien el estado de un ánimo en crisis, que no la displicencia resultante de una depresión moral cuyo influjo no sentían. De todos modos, la tumba encubrió el secreto de estas manifestaciones externas, y la inducción desprovista de elementos de juicio, no puede penetrar hasta ellas".[19]

Al concretar todas estas noticias colaterales, cabe preguntarse ahora: ¿se oyó, o bien, se practicó música indígena misionera en nuestro territorio definitivo, durante los tiempos coloniales? A lo cual debemos responder afirmativamente; no sólo durante ese período sino aún hasta 1824 por lo menos. Van las pruebas.

6. Misas cantadas entre charrúas y chanáes en 1624. — Uno de los hechos menos conocidos con respecto a la presunta fundación de Soriano y a las Misiones en el Uruguay, nos trae una referencia concreta de música religiosa durante la conquista.

El 17 de diciembre de 1624 llega a Buenos Aires el Gobernador Francisco de Céspedes sucesor en este cargo de don Diego de Góngora. A las pocas semanas, aprovechando la presencia en Buenos Aires de un grupo de charrúas a los que había llamado para hacer un gran foso para defensa de la población contra los ataques de los holandeses, les convence para que hagan reducción en la Banda Oriental y les hace acompañar de vuelta con dos españoles lenguaraces que ponen una cruz en la tribu chaná y otra en la charrúa a manera de pedimento de misión. Céspedes llama entonces al Obispo y le insta para que se haga misión en estos dos puntos. El Obispo convoca a los jesuítas y a los franciscanos exponiéndoles el pedido del Gobernador. El Padre Francisco Vázquez, Superior de los jesuítas manifiesta no tener a la sazón religiosos a quienes poder enviar a la otra banda del río. El Provincial de los franciscanos, Fray Bernardino de Guzmán hallábase en el interior de la Argentina —recuérdese esto—, y entonces Fray Juan de Vergara, guardián del Convento de San Francisco, manifiesta que, aunque no tiene autorización de su Superior, se anima a tentar esa empresa.

A fines de 1624, se embarca pues para la Banda Oriental acompañado de Fray Pedro Gutiérrez, criollo "lenguaraz en las lenguas generales de los dichos yndios". Cruzan el río en dos canoas en una extensión de seis leguas y se adentran de 20 a 30 leguas hacia el

interior. Allí fundan dos reducciones a la altura aproximada de Soriano en 1624: San Francisco de Olivares con los charrúas y San Antonio de los Chaneces, con los chanáes. Permanecen allí 15 días y retornan a Buenos Aires con caciques de ambas tribus, sus mujeres e hijos.

Comienzan entonces reiterados pedidos de Céspedes al Rey para que le facilite medios para la catequización de la Banda Oriental. Sus disidencias con el Obispo de Buenos Aires determinan que se deje sin efecto este intento de penetración en la Banda nuestra.

De todas maneras, en la Información hecha en Buenos Aires ante el Gobernador Céspedes sobre los servicios realizados por Fray Juan de Vergara, aparece una referencia musical en la que están de acuerdo todos los deponentes: que en la Banda Oriental se cantaron misas entre los charrúas y chanáes. El Licenciado Francisco Caballero Bazán, arcediano de la Catedral de Buenos Aires informa que "les dixo missas. Rezadas y cantadas".[20] Bernardo de León confirma lo mismo con estas palabras: "Predicandoles diferentes vezes y diziendoles missas rrezadas y cantadas".[21] El Capitán Salvador Barbosa de Aguilar repite a su vez: "les dixo missas cantadas y rrezadas".[22] Y por último el propio interesado Fray Juan de Vergara declara: "que les Predico el santo ebangelio y celebro dixo missas rredadas y cantadas entre ellos y les ynstruyo en nuestra santa fee catholica enseñandoles la Dotrina xptiana y las oraciones y sauiendo los dichos yndios que estaua en sus tierras vinieron otros yndios de otras partes y a todos les alago y hizo buen tratamiento y agassajo y se rreduxeron en dos reduciones que les pusso por nombre ala vna sant. francisco de oliuares de los charruas y ala otra sant. Antonio de los chanaes".[23]

Lo interesante de todo ello es que Fray Bernardino de Guzmán fué ajeno por completo a estas fundaciones, que ellas se realizaron a fines de 1624 y que en ellas se oficiaron misas cantadas, hecho musical que por su antigüedad no puede escapar a esta enumeración de referencias sonoras sobre nuestros indígenas charrúas y chanáes.

7. Instrumental indígena de 1680. — En el ya lejano año de 1680 Don Manuel Lobo funda en nuestro actual territorio, hacia el confín oeste del Río de la Plata, la Colonia del Sacramento, plaza fortificada bajo la tutela portuguesa en pleno territorio español y que es origen de la más complicada reyerta colonial. En el mismo año, el Gobernador español en Buenos Aires, José del Garro, después de intimar inútilmente su evacuación a los intrusos, inicia una expedición para expulsarlos violentamente, hecho éste que culmina con un éxito momentáneo.

Y he aquí que en medio de esta roja crónica guerrera, surge una de las primeras noticias de la música en nuestro territorio. José del Garro solicita al P. Cristóbal Altamirano que reclute hasta 3.000 indios de las Misiones del Paraná y Uruguay para incorporarlos a la altura del Pueblo de Santo Domingo de Soriano, situado al Norte de la Colonia, a las tropas de españoles al mando de Vera Muxica, con el fin de atacar en grueso número la fortificada plaza. El Padre Altamirano dicta entonces instrucciones militares a los Padres Misioneros de las Doctrinas del Paraná y Uruguay, y entre ellas ordena que "todos los indios se lleven sus pingollos ó pífanos ó flautas con que se animen a la guerra".[24]

Este primitivo instrumental probablemente indígena resuena en nuestro territorio en los primeros meses del año 1680. El pinkillo o tarka, llamado en el documento del P. Altamirano "pingollo" es en la actualidad un aerófono "del ambiente indígena inmigrante, raramente aceptado en el ambiente de los aborígenes locales" según[25] Carlos Vega, lo cual coincide perfectamente con la entrada de indios misioneros en el Uruguay. Se construye con un tubo de caña de unos treinta centímetros de largo por dos o tres centímetros de diámetro, con seis perforaciones circulares y una pequeña, cuadrada, desviada hacia la derecha del ejecutante. El canal de insuflación en la parte inferior del extremo se corta en bisel y un taco de madera cierra el tubo dejando la rendija que da forma de cinta al soplo; en la parte superior se hace una muesca en el tubo contra cuyo filo choca la cinta de aire.

Pinkillos fueron, pues, los que animaron a la guerra a los indígenas que atacaron a Manuel Lobo en la Colonia del Sacramento de la Banda Oriental en el año 1680.

8. Los indios músicos de Soriano a fines del siglo XVIII. Al través de todos los documentos coloniales que hemos hallado con relación a la música en las iglesias de Montevideo y del interior de la Banda Oriental, se deja constancia de que el instrumental con que se acompañaban las funciones religiosas era el siguiente: órgano, guitarra, arpa y violines. La llegada del Obispo al pueblo de Soriano en 1779 determina una condigna efervescencia musical en el ámbito de la iglesia. El Maestro Hilario, modesto "Kappelmeister" de la localidad, convoca a todos los indios músicos y forma con ellos un conjunto instrumental ponderable. El Cabildo de Soriano los viste de pies a cabeza y su generosidad llega hasta pagarles seis pesos y tres reales... por el gasto de jabón que han insumido en su limpieza en el transcurso de 34 semanas.[26] Según se desprende del "Libro de Cuentas del Cabildo de Soriano", entre los indios había hasta un

compositor, por esos años. Y no un compositor "alla mente", primitivo e iletrado, sino un músico que dominaba la escritura sonora. Entre los gastos que autoriza la corporación figura el pago de un peso "al Indio que hizo la Solfa".[27] No fué sin embargo una esporádica intervención la de estos indios músicos; en años posteriores figuran en las cuentas del Cabildo idénticos pagos para los instrumentistas y cantores, para la renovación de las cuerdas de arpas, guitarras y violines y para los anónimos compositores que escribieron sus melodías religiosas. No es posible determinar la filiación étnica de estos músicos. Bajo la denominación de "indios" estaban los charrúas, los chanáes y las otras tribus que habitaban el territorio uruguayo. Fundamentalmente esta denominación abarcaba también a los guaraníes de las antiguas reducciones jesuíticas que a partir de la expulsión de la Compañía de Jesús, vagaban por los campos y núcleos poblados de toda la Banda Oriental. Aquellos sólidos músicos que se habían formado en las Reducciones transmitieron a sus descendientes sus conocimientos y los batallones de la heroica Patria Vieja contaban con orgullo en sus bandas a los pífanos y tambores de tez cobriza. En 1820 Augusto Saint-Hilaire conoció en la casa de campo del Conde de Figueira, en las afueras de Porto Alegre, a un pequeño guaraní que había servido de pífano en las tropas de Artigas; preguntado por el distinguido viajero si deseaba permanecer en la fazenda del Conde de Figueira, contestóle el indiecito músico que "deseaba voltar para junto de Artigas", y anota de inmediato Saint-Hilaire: "Artigas posee una particular habilidad para hacerse querido por los indios".[28]

Entre las más importantes referencias sobre estos indios músicos, destacamos una muy curiosa que data de 1808. En noviembre de ese año se realiza en el pueblo de Santo Domingo de Soriano la solemne fiesta de la ascención al reinado español de Fernando VII. El Cabildo de esta localidad organiza grandes festejos populares que culminan el día 28: "Llegó enfin el dia 28 de Nob.[e] habiendole precedido la inluminac.[on] de tres noches, las flautas, y Tamboriles delos Indios, y diversos coros de musica q.[e] repartidos p.[r] distintas calles anunciaban la proximidad de este gran dia. En el al salir el sol apareció renobada toda la Poblac.[on] y transformada en un risueño bosque: las calles barridas, y decoradas con laureles"...[28 B] Durante todo el día se oyó la "dulce Armonia delos Instrum.[tos] musicos", pero al entrar en la iglesia, esta vez el instrumental indígena no participó de la función: "Depositado el R.[l] Estandarte al lado del Ebangelio del Altar Mayor subieron al Coro todos los musicos a excepcion delas tamboras y treangulos".

9. Cantos charrúas de combate, en 1812. — A fines de noviembre de 1812, Antonio Díaz, a la sazón secretario del general

Rondeau, se acercó a un campamento charrúa ubicado en la costa del arroyo Arias, afluente del Santa Lucía con el propósito de atraerlos a la causa de la revolución artiguista. Durante 22 días estuvo en relación con ellos y por fin "se unieron a Artigas sin pacto de alianza y conservando su indep.[cia] ,sus costumbres y hábitos feroces". En el cuarto tomo de las "Memorias" manuscritas de Díaz, recientemente adquiridas por el Archivo General de la Nación, se describen con lujo de detalles y, lo que es más importante, con criterio de estudio etnológico, las condiciones sociales, prácticas, costumbres y caracteres psicológicos de nuestros aborígenes. Antonio Díaz declara estas intenciones en las siguientes palabras: "Yo era entonces 1 joven de edad de 24 años y mis primeros pasos en esa indagación no pasaba de cierta curiosidad; pero repitiéndose las ocasiones de verlos [a los charrúas] por que siendo yo Sec.[o] del Gen.[l] Rondeau iva con frecuencia en comisión de él a ver al Gral. Artigas en la campaña durante las desavenencias de este Gral. con el representante del Gob. Nal. Sarratea, me propuse hacer un estudio mas detenido y profundo del hombre salvaje, moralmente considerado,pués que tenía tan buena proporción de hacerlo por mis relaciones con los charrúas que me trataban con amistad por los pequeños dones que en mis viajes les hacía "

En lo que nos es pertinente, corresponde transcribir unos párrafos de este singular decumento que conocemos por atención del Dr. Eugenio Petit Muñoz, y que refuerza nuestra tesis sobre determinadas prácticas musicales de los charrúas. Dice en primer término: "Cuando van a pelear o saben q.[e] el enemigo se acerca el Cacique los forma a caballo en ala, y los proclama con una muy larga arenga en q.[e] expone las injurias o agravios recibidos de los enemigos y les recuerda los tiempos y glorias de sus mayores y sus propias hazañas y hechos de arma .El Cacique cada vez que en la arenga los incita y anima a la venganza mueve la lanza blandiéndola con fuerza, y en toda lalínea se arma entonces una griteria prometiendo pelear con valor para vengarse". Luego agrega estas palabras importantísimas para nuestro estudio: "Mientras q'dura esa alocucion o proclama las mugeres se ponen en fila atras de la linea de los hombres como a distancia de veinte varas y [*como ade*] estan cantando, no se que, pero supongo q [e] sera algun himno p.[a] animar alos combatientes"

Toda esta escena concuerda exactamente con la que en 1825 ve el Sargento Mayor Benito Silva que se registra en el llamado "Códice Vilardebó" analizado en párrafos posteriores. Allí también las "mugeres se ponen a cantar de un modo tan lúgubre que hace enternecer" mientras los guerreros se preparan para el asalto haciendo sonar una bocina de guampa.

Estos "peanes" guerreros se repiten en los pueblos de más ancestral cultura y en último término afloran también en las "marsellesas" francesas o en los "himnos patrióticos" de edades y culturas tan nuestras.

10. INSTRUMENTAL MISIONERO DE 1815. — Cinco noticias —una de ellas de trascendental importancia— queremos sopesar en este capítulo dedicado a nuestra música indígena. La primera referencia versa sobre los indios misioneros que se radicaron en la Banda Oriental (dentro de las actuales demarcaciones de nuestra República), los cuales, destruídas las Reducciones Jesuíticas del Norte, se fueron corriendo hacia el Sur diseminándose en todo el ámbito de nuestro territorio.

Hacia el año 1815, habiéndose producido cierto entredicho entre el gobierno de Otorgués, instalado en Montevideo y José Artigas, radicado a la sazón en Purificación (Dto. de Paysandú), el Cabildo montevideano envió al campamento artiguista una delegación que integraban el sabio Dámaso Antonio Larrañaga, cura interino de Montevideo, Antolín Reyna, Fray José Benito Lamas y Miguel Pisani para entrevistarse con el Protector de los Pueblos Libres.

Larrañaga anotó cuidadosamente todas las peripecias del viaje y a su llegada a Canelones el 1.º de junio de 1815, he aquí lo que dejó estampado: "Lo que llegamos al Pueblo fué nuestra primer diligencia pasar a ver al Comandante. Este nos hizo entrar a su casa y nos recibió con tanto agrado y miramiento que me avergonzó recibiéndonos con una música regular de dos biolines, tamboras y triángulo, tocados por quatro Indios de Misiones".[29]

El valor de esta referencia es desde luego muy relativo dentro del historial de nuestra música, pero de todas maneras es significativo de un estado general de cosas: a partir de la expulsión de los jesuítas en 1767, los guaraníes corriéndose paulatinamente hacia el sur fueron disolviéndose en el conglomerado étnico del Uruguay que sufrió la influencia más por parte de los indios misioneros que por los charrúas o por las otras tribus que lo poblaron de más antiguo.

11. LAS DANZAS INDIANAS DE 1816. — La segunda referencia lleva de indígena sólo el título. Durante las fiestas mayas del año 1816 en Montevideo, que se conmemoran en ese año con singular esplendor, en la Plaza Matriz, aparecen sobre el "tablado espacioso fabricado en la plaza una vistosa y bien dirigida danza de 17 niños, vestidos a la indiana, cuya airosa marcha, agradable diversidad de figuras, simetría de enlaces, y singular gracia en la expresión de sentimientos encantaron por mucho tiempo la atención del pueblo espectador".[30]

Al día siguiente, 26 de mayo, se repite la misma escena, esta vez descrito el desarrollo de la pantomima en un impreso de la época con mayor riqueza de detalles: "se repitió la danza de niños indianos, que cada vez ofrecía nuevos estímulos á la admiración y al aplauso. El pequeño casique corifeo se presentaba sentado en aptitud de satisfacción, y naturalidad. Allí recibía diferentes homenages de los hijos del sol. Luego se ponía de pié, y arengaba en honor del libre derecho de los Americanos, y el pueblo hacia resonar mil *vivas* al despejo, y habilidad de la tierna juventud".[31]

Esta inocente pantomima estaba concebida de acuerdo con el concepto que en la época se tenía de las civilizaciones incaica y azteca. Concebida quizás por algún español en homenaje a "los niños indianos" no pasaba de un pintoresquismo más o menos audaz. ¿Con qué música se bailó esa danza? Nada dice al respecto la descripción.

12. Canto gregoriano en el pueblo de Durazno en 1824.— La tercera noticia a que aludimos líneas arriba se refiere también a la música religiosa misionera y es de singular importancia. En 1824 llegó a Montevideo la Misión Apostólica Muzi que integraban el Canónigo Mastai Ferretti —elevado luego al solio pontificio bajo el nombre de Pío XI— y José Sallusti, secretario de la misma, quien a la vuelta publicó en Roma en 1827 el Diario de la misión. Y en él se relata este curioso acaecimiento: "mientras permanecimos en Montevideo, el señor Pedro Juan Sala, dignísimo sacerdote y confesor mío allí, se fué a pasar una temporada al campo, a distancia de cuarenta leguas de aquella ciudad cerca de un pequeño pueblo de indios, llamado Durazno. Invitados por ellos a cantar misa en sufragio de una persona principal, que había muerto en aquellos días, quedó muy edificado de la religión y verdadera piedad de aquellos buenos indios, los cuales se reunieron en gran número en su capilla con mucha devoción. Después, una parte de ellos, con su libro en mano, cantó el oficio de difuntos con mucha pausa y apropiado tono. Se cantó después la misa, y los mismos indios, en uno de los libros corales dejados por los Padres Jesuítas, acompañaron al sacerdote con el canto gregoriano, muy bien entonado, como si estuviesen todavía bajo el régimen de aquellos buenos Directores de la Compañía, que los habían instruídos. Notó también el dicho sacerdote que todas las familias, aquí y allá reunidas en pequeñas poblaciones, tienen su capilla construída de greda y de madera, con techo de paja, en la que se reúnen todas las tardes para oir la lectura de cualquier libro devoto, rezar el santo Rosario con su letanía, y practicar otros actos de piedad; reunión á que ellos dan el nombre de *Escuela de Cristo*."[32]

En pleno corazón de la República se entonaba pues en 1824, el canto gregoriano en su más completa expresión colectiva. En efecto,

el pueblo al igual que en el medioevo, era el acompañante del Sacrificio de la Misa y cumplía su cometido entonando los cantos litúrgicos cristianos, si bien a través de las deturpadas versiones que corrían por ese entonces.

Y ese pueblo, integrado exclusivamente por indios, al decir del relator, había recibido su tradición desde la era misionera que había desaparecido hacía ya más de medio siglo. No nos habla el cronista de su filiación étnica. No es audaz presumir que fueran ellos otrora integrantes de las Misiones Orientales que perseguidos por charrúas y mamelucos, fuéronse moviendo hacia el Sur para enquistarse en el Pueblo de Durazno, hoy capital del departamento del mismo nombre.

13. Bocinas de guampa entre los charrúas de 1825. — La cuarta referencia trae un poco de luz para el conocimiento directo de la raza charrúa. En 1825, el Sargento Mayor Benito Silva cae prisionero de una banda de charrúas y con ellos convive cierto tiempo. Teodoro Vilardebó, le toma años más tarde una declaración sobre la vida y costumbres de los aborígenes y entonces Silva después de establecer el único vocabulario que se conoce hasta la fecha a ciencia cierta de ellos, describe esta curiosa escena: "La señal de que el enemigo se acerca, o de alarma, es ([sonar un]) unallamada con una guampa y ponerse a dar vueltas ([unos]) enhilera detrás de los otros, mientras que las mugeres ([hacen]) se ponen a ([cantar]) ([gritar]) de un modo tan lúgubre que hace enternecer".[33]

El hecho de emplear una guampa a manera de bocina para amplificar órdenes de guerra nos dice claramente de la procedencia post-colombina de este instrumento. La introducción del ganado vacuno, posterior al descubrimiento, es la demostración de este aserto.

De todas maneras cumple agregar otro aerófono al acervo organológico musical del charrúa. Por otro lado la danza pírrica que forman en hilera los charrúas antes de lanzarse al combate concuerda perfectamente con todas las expresiones coreográficas de los pueblos primitivos. Era ésta una de las referencias que siempre esperábamos hallar y que viene a afirmar el escepticismo de Curt Sachs acerca de los "pueblos que no danzan" entre los cuales coloca —a beneficio de inventario— al charrúa uruguayo.

14. El arco musical de Tacuabé (1833). — La quinta y última noticia se refiere presumiblemente a los charrúas en el momento de su desaparición definitiva y nos trae a través del tiempo un instrumento ancestral: el "arco musical" de Tacuabé, uno de los llamados cuatro últimos charrúas.

El charrúa como entidad tribal diferenciada, desaparece en los primeros años del siglo XIX después de innumerables matanzas que se escalonan a lo largo de las dos centurias anteriores. Cuando en

documentos posteriores al 1810 se habla de charrúas, conviene prevenir al lector que con este nombre se designaba genéricamente a todo indígena que merodeaba por la antigua Banda Oriental cometiendo depredaciones. Desde luego, que en esos grupos nómades, el charrúa debía figurar en buena proporción, pero de todas maneras no se trataba ya de una organización racial diferenciada.

Y cuando el naciente gobierno de la República se planteó el problema de estos grupos indígenas que asaltaban estancias y poblaciones del noroeste del país, lo resolvió definitivamente a sangre y fuego. Contra ellos marchó Fructuoso Rivera en la conocida expedición punitiva y los liquidó en las puntas del Queguay en 1831.

En junio de 1832 llegan a Montevideo entre una quincena de prisioneros, cuatro indígenas a los que se les tenía por charrúas, los últimos vestigios de aquella raza que poblara la margen uruguaya del Río de la Plata. Si se llegara a demostrar científicamente que no lo eran, ello no atentaría contra el interés musicológico de la referencia de su instrumental, ya que en último caso, se trataba de un indígena que habitaba el Uruguay y tenía en nuestro país su campo de desplazamiento.

Estos cuatro indígenas eran: el cacique Vaimaca-Perú, el médico de tribu Senaqué, el joven guerrero Tacuabé y su mujer Guyunusa. Un antiguo capitán del Estado Mayor Francés llamado Curel, agregado al Ministerio de Guerra de su país y director a la sazón del Colegio Oriental de Montevideo, logró autorización del gobierno oriental para transportarlos a Francia y exhibirlos allí con el objeto de dar a conocer a la ciencia antropológica europea los últimos ejemplares de una raza a punto de extinguirse, objeto éste que no eximía una secreta aspiración de obtener de paso pingües ganancias.

El 25 de febrero de 1833 se embarca Curel en Montevideo a bordo del brik "Pháeton" llevando consigo en bodega a los cuatro charrúas "en calidad de equipaje". El 7 de mayo desembarcan en Saint-Malo y trasladados de inmediato a París, el 8 de junio son visitados por primera vez por los Miembros de la Academia de Ciencias Naturales presidida por el eminente hombre de ciencia Geoffroy Saint-Hilaire. Expuestos luego a la curiosidad del público francés, previo pago de la entrada correspondiente —digamos también en beneficio de los franceses que esta exhibición fué condenada desde algunos periódicos—, el 26 de julio fallece de consunción Senaqué, y en noviembre el cacique Vaimaca-Perú. En este lapso Guyunusa da a luz una niña —el 20 de setiembre del mismo año, según una notable descripción del parto registrada por Tanchou en la "Gazette des Hôpitaux"— y muere en Lyon un año más tarde, el 22 de julio de 1834, de tisis pulmonar. En ese mismo mes se pierde el rastro de Tacuabé y su hija nacida de Guyunusa.

No obstante, con toda gravedad científica se han anotado sus gestos, actitudes y costumbres, y a la muerte de los tres primeros se han repartido buenamente sus cadáveres entre los Académicos y todas sus medidas antropométricas han quedado registradas con una notable precisión.

Mas he aquí que entre los breves ensayos publicados en diferentes revistas de especialización y recopilados hace unos años por el Secretario General de la "Societé des Américanistes", M. Paul Rivet,[34] surgen dos referencias musicales sobre los presuntos charrúas de singular importancia, desarrolladas con toda amplitud: la reacción de los cuatro aborígenes ante una ejecución de la orquesta del Conservatorio de París y la descripción detallada del "arco musical" que había construído Tacuabé, su relación organológica y los aires que en él ejecutaba.

Efectivamente, en julio de 1833 los miembros de la Academia de Ciencias Morales, deseando juzgar el efecto que la música producía en los charrúas, decidieron invitar a un conjunto de profesores de la Orquesta del Conservatorio de París y a su director el eminente compositor Cherubini para hacer "un rato de música" y observar luego las reacciones de nuestros aborígenes.

Entre los instrumentistas se hallaba nada menos que Toulou, el célebre flautista Jean-Louis Toulou (1786-1865), aquél a quien Lebrun dedicó su ópera "Le rosignol" especialmente para que su flauta maravillosa cantara el papel del ruiseñor, compositor él mismo de un centenar de obras para dicho instrumento y considerado aún en los actuales días como uno de los máximos instrumentistas en la historia de la flauta.

En verdad que nuestros pobres charrúas no pudieron ser mejor servidos desde el punto de vista sonoro. Y en realidad hicieron a su manera los debidos honores a tan eminentes ejecutantes, porque saliendo de su habitual apatía, dieron en sus rostros señales de vivo interés y de entusiasmo, especialmente hacia el arte de Toulou.

Leamos esta sabrosa crónica de "Le National" del París de la época: "Se ha ejecutado primeramente, alejados de la presencia de los salvajes y fuera de la vista de ellos, un quintento para cornos y trompetas a pistón que les ha sorprendido, porque ellos no esperaban esta armonía, pero no pareció causarles una viva impresión, por lo menos en lo que se refiere al cacique Vaimaca-Peru y al joven Tacuabé. Guyunusa y el viejo guerrero Senaqué han expresado en su fisonomía algunas señales de sensibilidad, particularmente el último, de ordinario bastante impasible. De inmediato los señores ejecutantes se aproximaron y tocaron en presencia de los indios algunos fragmentos de un estilo más alegre y un movimiento más vivo igual que al comienzo; entonces, los auditores del desierto parecieron mu-

cho más animados; fueron sobretodo muy sensibles a algunos solos de flauta y trompeta que Toulou y uno de los profesores que les acompañaban tuvieron la amabilidad de hacerles oir".[35]

Un grupo selecto de miembros de la Academia, eminencias científicas y damas de la sociedad asistieron a esta experiencia. Cherubini llegó un poco tarde por lo cual dice el cronista "no pudo gozar de este espectáculo".

La otra referencia del breve tránsito de los charrúas por París, posee un interés fundamental. Tacuabé ha llevado consigo un extraño instrumento. Algo así como un "violín" construído por él, que es analizado esta vez con profunda seriedad por Dumoutier en un ensayo aparecido en el "Journal de la Société de Phrénologie de Paris" de 1833, intitulado "Considérations phrénologiques sur les têtes de quatre Charruas".[36]

"Si bien no fabrican más que los objetos que les son de primera necesidad, se encuentran también sin embargo algunos otros de puro esparcimiento, tales como una especie de violín monocorde del que les he visto arrancar sonidos muy dulces y bastante armoniosos. Escogen una pequeña rama de árbol bastante recta; luego de haberle quitado la corteza hacen cerca de uno de sus extremos una pequeña hendidura circular; a diez pulgadas o un pie de distancia hacen otra semejante y cortan la varita cinco pulgadas más abajo de la segunda hendidura; éste es el mango del instrumento. Atan fuertemente de quince a veinte crines de cola de caballo de manera de formar un lazo que es atravesado por el bastón y que lo hacen subir más o menos hasta dos pulgadas de la hendidura inferior; la otra extremidad de las crines la fijan luego en la hendidura superior de modo que ella no puede soltarse. Para tocar esa especie de violín hacen doblar el bastón hasta que el haz de crines descienda hasta la hendidura inferior y permanezca tenso como la cuerda de un arco; toman el mango con la mano izquierda de manera que tres dedos les puedan servir de tacto para variar los sonidos, y fijan entre los dientes la otra extremidad del violín; una pequeña vara recta y lisa que mojan con saliva, es el arco que hace vibrar las crines y la abertura de los labios que abren y cierran como para tocar la guimbarda, les sirven para modular y variar el tono. Sobre tal instrumento es lógico pensar que el número de notas que se pueden obtener es bastante limitado; sin embargo da casi una octava y los aires que permite tocar son monótonos y poco variados y su compás es ordinariamente a tres tiempos".

El instrumento de Tacuabé no era otra cosa que un "arco musical", el primer cordófono que conoció el hombre.

Por vía culta, en la organología musical europea de la era cristiana aparece el arco musical bajo el nombre de "monocordio" hacia

fines del año mil en las miniaturas que ilustran los "Comentarios al Apocalipsis" de San Beato, existente en El Escorial.[37] Angeles impasibles, a solo, en uno de esos miniados y en una serie de siete ejecutantes —número cabalístico del Apocalipsis— en otro, dan su demostración de la manera de ejecutarse. Es un arco semicircular, un mango y un remate discoidal. Además, como no pueden darse altitudes, por cuanto la mano izquierda sostiene solamente el instrumento, se necesitan tantos ejecutantes cuantas notas distintas contenga la melodía. (Fig. 12).

15. Antecedentes del arco musical. — Este monocordio de los siglos X y XI, tiene su equivalente popular, arqueológico en su origen, en otras culturas primarias. Y en América, el arco musical de Tacuabé posee numerosos hermanos, de cuya relación se pueden extraer sugestivas conclusiones y sobre los cuales corre una bibliografía muy importante.[38]

De acuerdo con la evolución de los llamados "ciclos culturales" en los modernos tratados de culturología, el arco musical aparece en la cuarta etapa.

Según Imbelloni,[39] en el llamado "Ciclo de la Azada" —"ciclo papúa oriental", según Graebner; "ciclo africano occidental", según Ankermann; "ciclo de las dos clases", según Foy-Graebner; "ciclo exogámico matrilinear", según Schmidt y Kopper— vemos por primera vez instrumentos capaces de desarrollar una melodía; aerófonos: flauta de Pan; cordófonos: el arco musical y la primera cítara conjuntamente con los probables idiófonos de percusión: tambores de madera de tronco excavado y con hendidura.

Este cuarto ciclo "de la azada", se encuentra en América en la costa del Pacífico entre California y el norte de Canadá, en el sector continental contiguo a la Florida, y en la zona andina, como "una de las capas antiguas que sirven de pedestal al ciclo protohistórico". Es el ciclo llamado "de la cultura de las máscaras" unidas a la danza y a la declamación, génesis del arte dramático. Se halla en estado de pureza —téngase presente para más adelante— en el Océano Pacífico, principalmente.

En 1899 Sir Henry Balfour publicó en Oxford el primer tratado sobre este primitivo y curioso instrumento, bajo el título de "The natural history of the musical bow". Balfour sostiene que su evolución se desarrolla en tres etapas bien diferenciadas: 1.ª) el arco del cazador se transforma transitoriamente en un instrumento sonoro y sirve indistintamente para estos dos fines; 2.ª) aparece el arco musical como instrumento exclusivamente sonoro; 3.ª) se le agrega un resonador en forma de vasija (calabaza, vaso de barro, etc.) que pue-

de estar unido o no al mango. Piénsese que el arco musical de esta tercera etapa ya está próximo al violín: la calabaza se transforma en una pulida caja de madera y la cuerda se multiplica por cuatro.

Curt Sachs en "The history of musical instruments" niega la aseveración de Balfour con respecto a la procedencia del arco musical: "muchos antropólogos lo creyeron derivado del arco del cazador; pretendían que los cazadores, notando el zumbido de la cuerda al soltarse de golpe, comenzaron a usar sus arcos como instrumentos musicales. Esto es verosímil pero erróneo, como muchas explicaciones verosímiles. Las formas de arco musical que tenemos buenas razones para considerar como las más antiguas, no tienen nada que ver con el arco del cazador. Tienen tres metros de largo y por lo tanto son inútiles para disparar. Algunos de esos arcos son idiocórdicos, es decir que su cuerda proviene de la misma caña con la cual se fabrica el instrumento, separada imperfectamente por una incisión que la deja adherida a la caña por los puentes, y por eso no puede ser usada para disparar. Más aún, todos estos arcos requieren un resonador: sin un artificio que amplifique el sonido, el instrumento es apenas audible. Finalmente, los arcos musicales no estaban asociados con creencias y ceremonias de los cazadores".

A su vez, Sachs, divide los arcos musicales en tres categorías: arcos con resonador separado, arcos con resonador adosado o "arcos de calabaza", y arcos en los que la boca del ejecutante hace de resonador, o "arcos de boca".

16. Clasificación del arco musical. — Dentro de la moderna clasificación instrumental de Erich von Hornbostel y Curt Sachs, corresponde al arco musical practicado por Tacuabé la cifra 311.121.11. Remitimos al lector al cuadro organológico adjunto. Hemos detenido la marcha de la clasificación en los renglones que se desgajan del tronco que nos conducirá al instrumento en cuestión; nos hemos valido de la admirable traducción de Carlos Vega estampada en su libro "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina" (Buenos Aires, 1946).

En el cuadro correspondiente podrá ver el lector la línea que asciende desde la serie inicial de cordófonos o instrumentos de cuerda resonante, hasta el instrumento que uno de los cuatro últimos charrúas llevó a París. El grupo de arcos musicales es rico y complejo y dentro de él, nuestro instrumento se reconoce como uno de los más elementales. Cumple insistir en un detalle fundamental que puede provocar confusiones al desprevenido lector: aquellos arcos musicales en los que la boca humana hace de caja de resonancia, se les considera "sin resonador" (cifra 311.121.1), guardándose el término

de "resonador" para aquellos en los cuales la cuerda resuena en una cavidad —calabazas, vasijas, etc.— que puede estar unida o no al mango del instrumento.

Si entramos más en profundidad al análisis del arco musical monoheterocorde, es decir al arco que tiene una sola cuerda de material distinto al del mango, podremos esquematizar sus características de la siguiente manera (Véanse las figuras que se estampan al final del presente capítulo).

A) *Resonador*

1) Sin resonador

a) Arcos de boca, en los cuales la cavidad bucal hace de caja de resonancia. La madera del mango puede sostenerse apretada con los dientes y con la cuerda hacia afuera (Fig. 9), o bien aquellos en los que la cuerda toca levemente los labios del ejecutante como en el arco de Tacuabé (Figs. 1, 2, 3, 4, 6 y 11).
b) El mango del instrumento hace de resonador, siendo comúnmente de caña de bambú (Fig. 10).
c) Arcos musicales sin ninguna suerte de resonador (Figs. 5 y 12).

2) Con resonador.

a) Separado del mango del instrumento. Se apoya sobre una vasija suelta (calabaza, canasta, cacharro de barro cocido, vaso de metal, etc.).
b) Unido al mango del instrumento. La boca del resonador puede estar hacia arriba, debajo de la cuerda, o hacia abajo apoyándose en el pecho o vientre del ejecutante (Fig. 8).
c) Unido a la cuerda y deslizándose sobre ella (Fig. 7).

B) *Obtención del sonido. La cuerda puede ser:*

1) Frotada

a) Con una vara o un hueso (Figs. 1, 3, 4 y 6).
b) Con la cuerda de otro arco (Figs. 5 y 12).
c) Con una rueda.

2) Punteada

a) Directamente con un dedo (Figs. 8, 9 y 10).
b) Indirectamente con una vara, espina o hueso.

3) Percutida, con una vara (Fig. 11).

4) Tipo Mirlitón. (El arco musical del hotentote tiene una pluma de ave en uno de los extremos; por allí se sopla cantando suavemente y ésto hace vibrar la cuerda. Fig. 7).

C) *Cambio de altitudes. Las distintas alturas de las notas de una melodía se obtienen:*

1) Pisando la cuerda

a) Con un dedo, tal como se realiza en el violín actual (Figs. 1, 3, 4, 9 y 10).
b) Con un palo (Figs. 8 y 11).

2) Corriendo un lazo que divide la cuerda en dos secciones (Figs. 6 y 7).

ARCO MUSICAL DE TACUABÉ

Clasificación instrumental de acuerdo con el sistema Hornbostel - Sachs.

- *3. Cordófonos*
  - *31 Simples*
    - *311 de Palos*
      - 311.1 Arcos Musicales
        - 311.11 Idiocordes
          - 311.111 Monoidiocordes
          - 311.112 Poliidiocordes
        - 311.12 Heterocordes
          - 311.121 Monoheterocordes
            - 311.121.1 Sin resonador
              - 311.121.11 Sin corredera vocal ARCO DE TACUABÉ
              - 311.121.12 Con corredera
            - 311.121.2 Con resonador
          - 311.122 Poliheterocordes
      - 311.2 Palos Musicales
    - 312 de Tubos
    - 313 de Balsa
    - 314 de Tablas
    - 315 de Cáscara
    - 316 de Marco
  - *32 Compuestos*

D) *Material de la cuerda*

1) Crines retorcidas (Figs. 1 y 3).
2) Tripa (Fig. 9).
3) Cuero (Fig. 11).
4) Fibras vegetales retorcidas (Rafia, lianas, etc.).
5) Alambre
6) De la misma materia del mango

E) *Material del mango*

1) Madera (Figs. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 y 11).
2) Caña (Fig. 10).
3) Hueso (Fig. 5).

17. El arco musical en América. — De toda esta compleja clasificación, surge para nuestro estudio una importante derivación. El arco musical en América tiene dos grandes variantes que, al redactar el siguiente cuadro comparativo, nos ha planteado un apasionante problema étnico como consecuencia. El arco musical de boca y el arco musical con resonador. Junto a ellos y de menor proyección se halla el arco musical araucano cuya cuerda no resuena en parte alguna.

Una rápida ojeada al mapa adjunto en función del cuadro correlativo precedente nos lleva a una serie de interesantes conclusiones. Se observará que el arco musical de boca aparece en la Oceanía y en la costa del Pacífico, en tanto que el que lleva resonador de calabaza en Africa —salvo las necesarias excepciones— y en la costa del Atlántico que sufrió fuerte esclavatura negra. En la América Central, donde la franja de tierra es más angosta y se confunden las dos corrientes, observamos la aparición simultánea de estos dos sistemas.

Para nosotros la aparición del resonador de calabaza no sólo determina un origen distinto sino una evolución más avanzada. El arco musical sin resonador parecería ser de más antigua prosapia en tanto que la aparición de la calabaza es un importante paso hacia la gestación de la caja armónica del futuro violín.

¿A qué familia pertenecía el arco de Tacuabé? Por sus condiciones organológicas, al que se registra en Oceanía y en toda la costa del Pacífico, Patagonia y Paraguay. Según Rivet se habló lengua polinesia y australiana en California y Tierra de Fuego. ¿Hubo migración de los habitantes de Oceanía a la América antes del descubrimiento y trajeron aquellos sus arcos musicales? Las proyecciones de este problema y aún su planteamiento quedan fuera de los alcances de esta historia de los orígenes de la música en el Uruguay. Lo cierto es que el arco musical pertenece al cuarto ciclo cultural que se halla en su pureza primigenia en la Oceanía precisamente.

El problema que atañiría a este libro es el de su presumible origen negro. Los esposos d'Harcourt sistematizaron la teoría en torno del arco musical americano adjudicando a los sudamericanos una influencia de la Oceanía y destruyendo su origen negro con estas cuatro razones: 1.°) No existía esclavitud en muchos de los lugares donde apareció antiguamente, como en la Patagonia, por ejemplo. 2.°) Si bien el arco musical no se conoce en códices americanos es porque no existen códices en América. 3.°) No se registra en decoraciones de cerámicas arqueológicas porque estas decoraciones son simples geometrías. 4.°) No llevan resonador de calabaza como el africano.

Algunos arcos del Norte y de la costa del Brasil serían de origen negro: 1.°) Porque se construyen y ejecutan igual (con resonador de calabaza). 2.°) Porque adoptan nombres africanos: Carimba, Marimba, etc.

Posiblemente el arco musical de Tacuabé provenga del de la órbita del Paraguay. Se insiste a veces que estos cuatro últimos charrúas fueran "tapes" que se corrieron desde el Norte hasta enquistarse en los departamentos del litoral Noroeste de la República.

Lo cierto es que el arco musical no es de origen misionero, ya que los jesuítas emplearon con los indios los violines que traían de Europa y aquellos que sobre estos modelos fabricaban sus rudimentarios "luthiers". Este violín misionero aún se puede ver en grupos tribales del Norte argentino. Construídos a la manera italiana, con maderas de los bosques indígenas, el indio actual lo apoya sobre el pecho y arranca de él sus ritmos, danzas y canciones más o menos vernáculas.

El arco musical tiene una procedencia distinta y más ancestral como que es quien da origen a aquél. Aún se ejecuta en los tiempos que corren —si bien por excepción— al Sur del Brasil en el Estado de Río Grande, y en el Uruguay circula todavía un viejo músico popular que lo practica. Policarpo Pereira, vulgarmente conocido bajo el nombre de "el negro de la marimba", nos hizo oir en agosto de 1943 —fecha del primer relevamiento folklórico realizado en el Uruguay— en su "uricungo"[40] (así le llamaba él) un nutrido repertorio en el barrio del Cerro, lugar donde moraba después de haber estado radicado largo tiempo en el pueblo Batlle y Ordóñez. Su instrumento era un perfecto arco musical, de madera de membrillo de unos setenta centímetros de extensión; a manera de cuerda tenía un tiento de cuero de víbora que golpeaba con otra varilla de membrillo también, de unos cuarenta centímetros que accionaba con la mano derecha; apoyado sobre los labios, la boca obraba a manera de caja de resonancia; la mano izquierda sostenía además del instrumento, un palo de veinte centímetros que apoyaba sobre el tiento a distintos lugares para dar las altitudes. Según declaración del mismo se practi-

caba por el año 1890 en el Sur del Brasil de donde provenía. Policarpo Pereira nació en 1856 en Durazno y emigró al Brasil a los 10 años, aprendiendo allí a ejecutar en ese instrumento, retornando al Uruguay a los 20.

¿Qué función sonoro-social desempeñaba el arco musical? Cuando el volumen sonoro es apreciable por la colectividad que rodea al instrumentista, tiene por objeto servir de fondo rítmico en las danzas rituales como en los arcos musicales de los mexicanos. Pero comúnmente el sonido que emite sólo se oye a 20 centímetros del ejecutante, es decir que, prácticamente sólo lo oye quien lo ejecuta. De ahí que el indígena diera un contenido mágico a su ejecución y dijera —las tribus californianas, tehuelches y chaquenses— que servía "para conversar con los espíritus".

El arco musical de Tacuabé pertenece a esta última categoría. De acuerdo con sus dimensiones, el escaso número de cerdas y el hecho de ser frotado con una varita mojada en saliva, no podía ser un instrumento de comunicación colectiva.

Pero la referencia de Dumoutier que contiene el trabajo de Paul Rivet, nos trae además una serie de noticias precisas acerca de la música que del arco musical obtenía Tacuabé: "Sobre tal instrumento se supone que el número de notas que se puede obtener es bastante limitado; sin embargo da casi una octava y los aires que permite ejecutar son monótonos y poco variados; su compás es ordinariamente a tres tiempos".

Habla el precitado académico de un melodía en compás ternario, ¿sería acaso una forma similar al Yaraví incaico a tres tiempos que viajó por el Norte argentino y llegó hasta nuestro charrúa? Y decimos esto porque siempre nos han hecho cavilar aquellos aventurados versos de nuestro Zorrilla de San Martín en su poema "Tabaré" compuesto entre 1879 y 1887, en el que —literariamente desde luego— se niega la aseveración de Azara:

Ella no exprime el fruto del quebracho,
Ni recoge en la selva para su indio
La miel del guabiyú, ni lleva el toldo,
Ni entona el yaraví de triste ritmo.

(Libro III, Canto III, Parte II, Estrofa 10.ª)

*

* *

El conocimiento de la música indígena peruana y mexicana, los dos grandes estadios culturales de la América precolombina en el momento del descubrimiento, se apoya en breves referencias literarias de cronistas y viajeros. Existen no obstante notables piezas arqueológicas de alfarería como silbatos, ocarinas o flautas de barro cocido

El descubrimiento de la escala pentatónica incaica recién data de 1897.[41] Sin embargo, el relevamiento folklórico de ambos pueblos, realizado con espíritu científico apenas data de unos años a esta parte; el ya célebre libro de los esposos d'Harcourt "La musique des Incas", primero en su terreno, fué publicado recién en 1925. Su recopilación directa tiene un valor cronológico presente. Deducir que lo que hoy cantan o ejecutan descendientes incaicos más o menos directos, fué lo que se oyó en América antes de Atahualpa, es algo que ni aún a los propios musicógrafos interesados se les ha ocurrido insinuar. Las referencias de los cronistas y viajeros, única fuente, son harto vagas e incompletas.

El siglo XIX que hubiera sido el último momento para recoger de los sobrevivientes una colección de sus canciones y danzas vernáculas, fué lastimosamente desaprovechado. En esa época fué el triunfo del memorialista, más preocupado por la crónica amable de los recuerdos de infancia o de la trasmisión adulterada de las referencias de sus antepasados relatadas en las largas tertulias propicias a la fantasía y al entusiasmo del momento. Se ha dicho que nunca se podrá lamentar bastante la nefasta influencia que tuvieron en toda la América las célebres "Tradiciones Peruanas" de Ricardo Palma, creadoras bien es verdad de todo un bello género literario, pero fomentadoras de la inexactitud histórica sacrificada en aras del llamado "toque pintoresco" o del color de época. Agreguemos que por lo menos se salvó esto último.

En el Uruguay, Ricardo Palma tuvo un aprovechado y brillante discípulo en Isidoro De María y además una cohorte de imitadores de segunda mano. Quienes pudieron habernos dado ese nexo de unión entre los viajeros del siglo XVIII y los verdaderos historiadores de principios del siglo actual, perdieron la gran oportunidad en sus desmadejadas crónicas y confusos recuerdos.

La musicografía americana tiene pues un vacío que será irremediable, desde el punto de vista de su repertorio indígena. No así afortunadamente desde el punto de vista criollo. La pautación invalorable del llamado "Cancionero bonaerense" de Ventura R. Lynch del 1883, tanto para la Argentina como para el Uruguay, representa un jalón fundamental que a su debido tiempo estudiaremos. Recuérdese que el primer cancionero de Chile, por ejemplo, "Cantares del pueblo chileno" de Antonio Alba, data recién de 1898.

Cierto es que las disciplinas folklóricas apenas se practican en todo el mundo desde hace un siglo y que la novísima ciencia bautizada con el nombre de Folklore por William John Thoms, desbrozó definitivamente su campo hace unos 50 años, pero es que en América falla aún la llamada "fuente seca" registrada en los países europeos en los grandes cancioneros cultos o populares. Nos falta un "Can-

cionero de Palacio" de Barbieri y nos falta también una recolección de canciones populares del tipo de las antiquísimas rusas pautadas en el siglo XVIII.

¿Qué valor tienen —volviendo a lo nuestro— las referencias sobre la música indígena uruguaya que hemos transcripto y comentado líneas arriba? Ni más ni menos que el de todas las anotaciones valederas para el resto de la música indígena latino-americana que yacen en los libros y papelería de archivo.

Desde luego que con ello no se deduce que el indio oriental poseyera una escala y una técnica tan diferenciadas como las del incaico o azteca. Pero no por esto cumple asignarle un papel que por otro lado hubiera sido excepcional, único y hasta digno de exaltarse: que por primera vez en la historia de los pueblos primitivos existió una tribu que ignoró por completo el juego de la música.

Emigrados unos, destruídos totalmente a sangre y fuego los otros en 1831, los indígenas uruguayos se llevaron a la tumba el secreto de sus cantos y danzas. Apenas quedan flotando estas vagas referencias de su primaria organología. Desapareció el indio y desapareció su música. Sólo quedó como puente visible entre dos misterios el recuerdo de sus ancestrales instrumentos.


1 al 7
Estados Unidos
México
Golfo de México
Cuba
8
Hond. Brit.
9
13
Guatemala
Honduras
14
11
12
15
El Salvador
16
Nicaragua
Costa Rica
Panamá
18
Oceano Pacifico
Ecuador
20
21
Oceania
36 al 41
Area de extensión del arco musical en América
De Cavidad Bucal
(Arco Musical de Boca)
Con Resonador
(de Calabaza o Vasija)
Sin Resonador Alguno
Los Números Corresponden al Cuadro Descriptivo del Texto



Haiti
10
R. Dominicana
Puerto Rico
CARIBE
17
Venezuela
19
Guayanas
Francesa
Inglesa
Holandesa
Colombia
25
22
Brasil
23
24
Bolivia
26
27
al
28
30
31
Paraguay
24
35
Uruguay
Chile
33
Argentina
32
OCEANO ATLANTICO
34
AFRICA
42 al 51
Mapa del Autor

Area de Extensión del Arco Musical en las Américas, Oceanía y Africa

(Los números se refieren al mapa adjunto)

AMERICAS

Tribu o localidad	Nombre del arco	Resonador	Referencia
Estados Unidos			
1. Klamath	?	cav. bucal	Spier (Izikowitz)
2. Pomo	Pitjol cumui	cav. bucal	Loeb (Izik.)
3. Maidu	?	cav. bucal	Faye, Spier (Izik.)
4. Yokuts	Mawu o Mawuwi	cav. bucal	Kroeber (Izik.)
5. Havasupai	?	cav. bucal	Spier (Izik.)
6. Diagueño	?	cav. bucal	Spier (Izik.)
7. Salinan	?	cav. bucal	Mason (Izik.)
México			
8. Mayas	Jul o Hul	cav. bucal	Bassauri, Saville
9. Cora	Mitote	calabaza	Toor
Antillas			
10. Esclavos negros	?	calabaza	d'Harcourt
Honduras Británica			
11. Mayas	Pastse	cav. bucal(1)	Thompson (Izik.)
Guatemala			
12. Kekchi	Arpa-ché, Marimba-ché o Caramba	cav. bucal(2)	Sapper (Izik.)
San Salvador			
13. ?	Carimba o Caramba	calabaza	Balfour, Izikowitz
Honduras			
14. Lenca	Bum-un, Bum-bum, Vurun-bumbum, Carimba o Caramba	calabaza	Balfour
Nicaragua			
15. Mosquitos	Carimba	calabaza	Balfour, Izikowitz
16. ?	Quijongo	calabaza	Balfour
Colombia			
17. Motilones	?	cav. bucal	Reichel-Dolmatoff
18. Busintana	Tomangu	cav. bucal	Bolinder (Izik.)
Guayanas			
19. Kunibos	?	cav. bucal	Reich (Izik.)

(1) Posteriormente se le adjuntó un resonador de calabaza.
(2) Posteriormente con cuerda de metal y resonador de calabaza.

Tribu o localidad	Nombre del arco	Resonador	Referencia
Ecuador			
20. Jívaros	Tomangu	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
Perú			
21. Kaschibos	Kandiroé	s/resonador	Tessmann (Izik.)
22. Panos	Trumpa	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
Brasil			
23. ?	Umcunga	tipo mirlitón ([3])	Mason, Balfour
24. Esclavos negros y actual	Urucungo, Uricungo, Berimbau o Marimbau	calabaza	Gallet, Almeida, Alvarenga
25. Omagua	Kanutitsunanikuya	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
Paraguay			
26. Choroti	?	cav. bucal	Nordenskiold (Izik.)
27. Ashushlay	?	cav. bucal	Ten Kate (Izik.)
28. Chamacoco	Honoroate	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
29. Lengua	Kainguá, Kaiova,	cav. bucal	de Waurin (Izik.)
30. Guaraní	Kangua, Pia, Raaiwua o Gualamban (Fig. 2)	cav. bucal	Atti del XXII Congresso Int. degli Americanisti
Argentina			
31. Pilagá	Cora (Figura 4)	cav. bucal	Vega, Viggiano Ten Kate, Balfour
32. Tehuelche	Koh'lo (Figura 3)	cav. bucal	Lehmann-Nitsche, Vega
Chile			
33. Araucanos	Quinquecahue, Quincahue o Kunkulkawe (Fig. 5)	s/resonador	Isamitt, Guevara, Alvarez, Lehmann-Nitsche, Vega
34. Fueguinos	?	cav. bucal	d'Harcourt
Uruguay			
35. Charrúas	? (Fig. 1)	cav. bucal	Dumoutier (Rivet)
OCEANIA			
36. (N. Hébridas)	Vuhudendung	cav. bucal	Mason (Balfour)
37. (Nueva Guinea)	Pagola	cav. bucal	Mason (Balfour)
38. (Nueva Bretaña)	Pangolo (Figura 6)	cav. bucal	Finch (Balfour)
39. (Salomón)	Kalové	cav. bucal	Codrington (Balfour)
40. (Marquesas)	Utete	cav. bucal	Feathetman (Balfour)
41. (Hawai)	Ukeke	cav. bucal	Balfour

(3) Existe una variante indígena con resonador de calabaza similar al Uricungo de origen angolés.

Tribu o localidad	*Nombre del arco*	*Resonador*	*Referencia*
42. Hotentote	Gora (Figura 7)	tipo mirlitón con calabaza	Balfour, Chauvet
43. (Angola)	Hunga	calabaza	Balfour
44. Zulús	Gubo	calabaza	Balfour
45. Bangango	Mutanda	calabaza	Chauvet
46. (Senegal)	Me-me-ra-jan (Figura 10)	cav. del bambú y bucal	Schaeffner
47. Basuto	Thomo	calabaza	Balfour
48. Venda	Tsijolo	cav. bucal	Kirby (Schaeffner)
49. Congos (Belga)	Lutantá (Figura 9)	cav. bucal	Chauvet
50. Foulah	Soko	calabaza	Chauvet
51. Cafres	? (Fig. 8)	calabaza	Chauvet

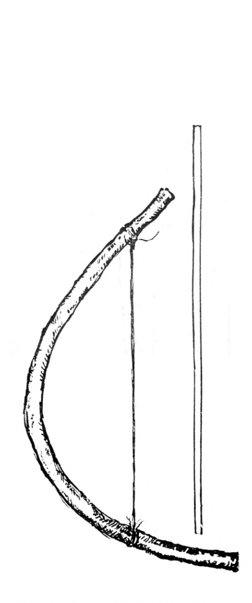


FIG. 1. — Arco musical de Tacuabé *(Uruguay)*

(EL AUTOR)

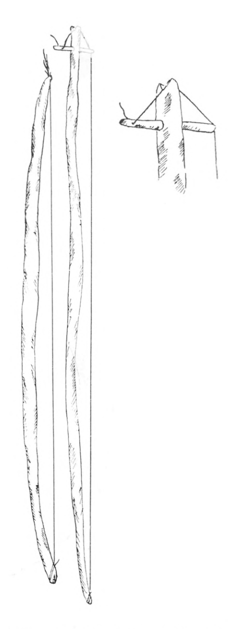


FIG. 2. — Arco musical guaraní *(Paraguay)*
("Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti")

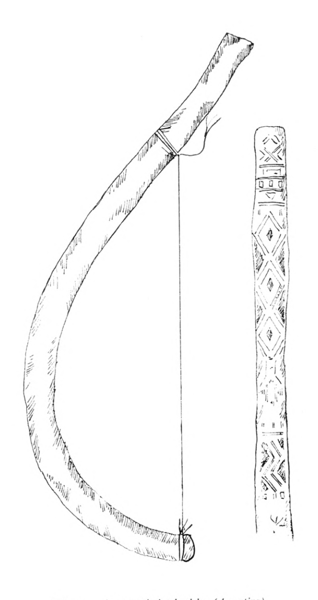


FIG. 3. — Arco musical tehuelche *(Argentina)*
(Robert Lehmann - Nitsche)

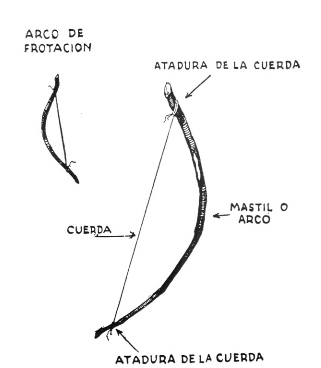


FIG. 4. — Arco musical pilagá *(Gran Chaco - Argentina)*

(JULIO VIGGIANO ESAÍN)

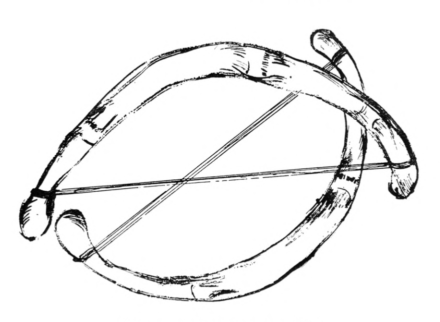


FIG. 5. — Arco musical araucano *(Chile)*

(CARLOS ISAMITT)



FIG. 6. — Arco musical melanesio *(Nueva Bretaña)*

(HENRY BALFOUR)

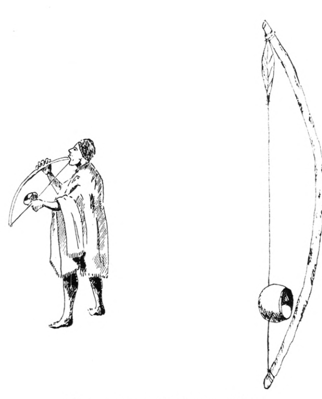


FIG. 7. — Arco musical hotentote *(Africa)*

(PETER KOLBEN)

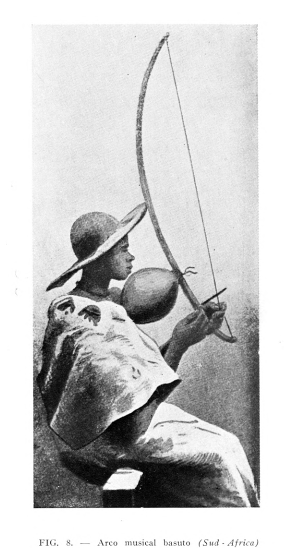


FIG. 8. — Arco musical basuto *(Sud - Africa)*
(STEPHEN CHAUVET)



FIG. 9. — Arco musical congo *(Bajo Congo Belga)*

(STEPHEN CHAUVET)

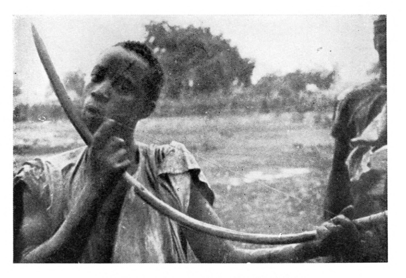


FIG. 10. — Arco musical senegalés *(Africa)*

(ANDRÉ SCHAEFFNER)



FIG. 11. — Arco musical practicado actualmente y por excepción en el Uruguay

(Foto de Isabel Aretz)



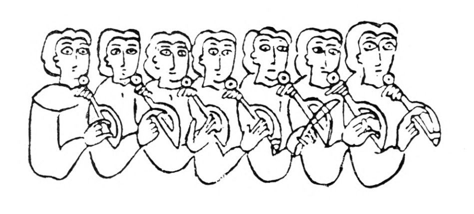


FIG. 12. — Arco musical de los siglos X y XI *(Miniatura española)*

(Felipe Pedrell)

(1) ANTONIO SERRANO: *"Los tributarios del Río Uruguay"* en la *"Historia de la Nación Argentina"*, dirigida por Ricardo Levene, volumen I, págs. [443] a 472. Buenos Aires, 1939 (2.ª edición). — Confrontar además: JOSÉ H. FIGUEIRA: *"Los primitivos habitantes del Uruguay"*, Montevideo, 1892; RAFAEL SCHIAFFINO: *"Historia de la Medicina en el Uruguay"*, 2 tomos, Montevideo, MCMXXVII y MCMXXXVII; JUAN FAUSTINO SALLABERRY, S. J.: *"Los charrúas y Santa Fé"*, Montevideo, 1926; ANTONIO SERRANO: *"Etnografía de la Antigua Provincia del Uruguay"*, Paraná, 1936.

(2) S. PEREA ALONSO: *"Filología comparada de las Lenguas y Dialectos Arawak"*, tomo I. Montevideo, 1942.

(3) CURT SACHS: *"Historia universal de la danza"*, pág. 23, Buenos Aires, 1944.

(4) FÉLIX DE AZARA: *"Voyages dans l'Amérique Méridionale"*, 4 vol. de texto y un atlas, París, 1809.

(5) *"Ils ne connaissent ni jeux, ni danses, ni chansons, ni instrumens de musique, ni sociétés ou conversations oiseuses"* (FÉLIX DE AZARA: op. cit., t. II, cap. X, pág. 14).

(6) *"J'en dis autant de leur défaut de religion, de politesse, de lois, de récompenses, de châtimens, de danses, de chansons, d'instrumens de musique, de jeux, de sociétés et de conversations oiseuses"* (FÉLIX DE AZARA: op. cit., t. II, cap. X, pág. 33).

(7) PERO LOPES DE SOUSA: *"Diario da Navegação"*, pág. 266. Rio de Janeiro, 1927.

(8) RAFAEL BLUTEAU: *"Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva"*, Lisboa, 1789. (En la biblioteca del Dr. Buenaventura Caviglia, hijo).

(9) MARTÍN DEL BARCO CENTENERA: *"Argentina y conquista del Río de la Plata"*, Lisboa, 1602. (En la Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo").

(10) FELIPE PEDRELL: *"Organografía musical antigua española"*, pág. 62, Barcelona, 1901.

(11) PEDRO DE ANGELIS: *"Indice Geográfico e Histórico a la Historia Argentina de Rui Díaz de Guzmán". ("Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata"*, dirigida por Pedro de Angelis). t. I. Buenos Aires, 1836.

(12) LAURO AYESTARÁN: *"Domenico Zipoli el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata"*, Montevideo, 1941.

(13) "In tal guisa si è sta- / bilita in ciascuna delle Riduzioni una Capella di Musici ottimamente ammaestrati e concordi nel Canto fermo semplice, e nel figurato. Quel che è più mirabile, non v'ha forse Strumento Musicale in Europa, che non si suoni da loro, come Organo, Chitarra, Arpa, Spinetta, Leuto, Violino, Violoncello, Trombone, Cornetto, Oboè, e famili"...... "Al che voglio aggiugnere, quanto sta scritto da altro Autore della visita fatta dal Vescovo alle Riduzioni dell'Uraguai. *In una delle ultime visite* (così scrive egli) *che si fecero nelle Riduzioni de'Guaranìs, una delle cose, che recarono maggior meraviglia a noi altri Spagnuoli, fu di vedere nell'incontro, che faceva una Riduzioni a Sua Signoria Illustrissima, nel Coro de' Fanciulli, che venivano cantando la Dottrina Cristiana, accompagnati dá'suoi istrumenti: fu, dissi, il vedere un Giovinetto di dodice anni in circa, il quale sonava il Violoncello, ma con tal grazia e destrezza, che ammirandolo molto il Prelato, fece fermare il Coro, e ordinò che venisse avanti il Fanciullo, e facesse una sonta a solo. Ubbidì egli, e fatta al Prelato e suo seguito una profondissima riverenza, posò il suo Violoncello sopra d'un piede, e sonó circa un quarto d'ora, così giusto, con tale disinvoltura e celerità, che riportò l'ammirazione e il plauso d'ognuno. E mentre in altro tempo era io di passagio per alcune Riduzioni alloggiato con somma carità da i PP. Missionari, udii più d'una volta di queste Musiche, e restai molto stupito dell'unione e rigoroso tempo, con ciu vanno, nel cheson di parere, che non cedano qualsisia delle più insigni Cattedrali di Spagna". (Ludovico Antonio*

Muratori: "IL CRISTIANESIMO FELICE NELLE MISSIONI DE PADRI DELLA COMPAGNIA DI GESÚ NEL PARAGUAI", pag. 60, *Venezia, MDCCXLIII).*

(14) GONZALO DE DOBLAS: *"Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de indios guaranís"* (Colección de Angelis), t. III, págs. 45 y 46, Buenos Aires, 1836.

(15) Octava Carta Anua del P. Pedro Oñate en la que se relaciona lo acaecido durante el año 1615 (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Históricas: *"Documentos para la Historia Argentina"*, t. XX ("Iglesia"), págs. 37 y 38, Buenos Aires, 1929).

(16) Segunda carta del P. Antonio Sepp, publicada en el trabajo de CARLOS LEONHARDT: *"El Padre Antonio Sepp, S. J. insigne misionero de las Reducciones Guaraníticas del Uruguay, 1691-1733"*, en revista "Estudios", año XIII, págs. 451 y 452, Buenos Aires, 1924.

(17) Duodécima Carta Anua del P. Nicolás Mastrillo Durán en la que se relaciona lo acaecido en la provincia en los años 1626 y 1627 (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Históricas: *"Documentos para la Historia Argentina"*, t. XX ("Iglesia"), pág. 247, Buenos Aires, 1929).

(18) Ibidem, pág. 306.

(19) FRANCISCO BAUZÁ: *"Historia de la Dominación Española en el Uruguay"*, t. I, pág. 116. Montevideo, 1895.

(20) ENRIQUE PEÑA: *"Don Francisco de Céspedes"*, pág. 92. Buenos Aires, 1916.

(21) Ibidem, pág. 102.

(22) Ibidem, pág. 114.

(23) Ibidem, pág. 118.

(24) *"Instrucciones militares del P. Cristóbal Altamirano a los Padres Misioneros del Paraná y Uruguay"*. Archivo de Indias, Audiencia Charcas, estante 76, cajón 2, legajo 21. Documento transcripto en el libro de LUIS ENRIQUE AZAROLA GIL: *"La epopeya de Manuel Lobo"*, págs. 194 y 195. Madrid, 1931.

(25) CARLOS VEGA: *"Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina"*, pág. 223. Buenos Aires, 1946.

(26) *"Cabildo de Soriano. Libro de Cuentas"*. Libro N.º 69, pág. 57. Archivo General de la Nación. Fondo Archivo General Administrativo. Montevideo.

(27) Ibidem, pág. 58.

(28) AUGUSTE SAINT-HILAIRE: *"Voyage a Rio Grande do Sul"*, pág. 28. Orléans, 1887.

(28B) Archivo General de la Nación. Archivo de Don Mariano Berro. *"Libro Copiador de Oficios del Cabildo de Sto. Domingo de Soriano"*. Años 1796 a 182[7]. Folios 57, 58 y 59.

(29) DÁMASO ANTONIO LARRAÑAGA: *"Diario del viage desde Montevideo al Pueblo de Paisandú"*, publicado en *"Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga"*, editados por el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, t. III, págs. 43 y 44. Montevideo, 1924.

(30) *"DESCRIPCION / DE LAS / FIESTAS CIVICAS, / CELEBRADAS / EN LA CAPITAL / DE LOS / PUEBLOS ORIENTALES / EL VEINTE Y CINCO DE MAYO / DE 1816"*, pág. 11. Montevideo, 1816.

(31) Ibidem, págs. 14 y 15.

(32) Diario de la Misión Muzi, publicado en el trabajo del P. GUILLERMO FURLONG CARDIFF, S. J.: *"La Misión Muzi en Montevideo (1824-1825)"*, en *"Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay"*, t. XIII, pág. 253. Montevideo, 1937.

(33) *"Noticias sobre los indios charrúas dadas por el Sargento Mayor Benito Silva y recogidas por el Dr. Teodoro Vilardebó"*. Colección de Manuscritos, t. CXCIII, fol. 6. Museo Histórico Nacional. Montevideo.

(34) PAUL RIVET: *"Les derniers charruas"*, en *"Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología"*, t. IV, págs. 5 a 117. Montevideo, 1930.

(35) "MM. les commissaires nommés par l'Académie des sciences et celle des sciences

morales, désirant juger de l'effet que la musique produisait sur les Indiens-Charruas, ont été mercredi dernier, visiter ces sauvages. M. Berton avait conduit avec lui quelques professeurs des orchestres de l'Académie de musique et du Conservatoire, parmi lesquels nous avons remarqué MM. Tulou et Meifred./

On a exécuté d'abord, hors de la présence des sauvages, un quintetto pour cors et trompettes à piston, qui les a surpris, parce qu'ils ne s'attendaient pas à cette harmonie, mais qui n'a pas paru leur causer une bien vive impression, du moins par rapport au cacique Péru et au jeune Tacuabé, Guyunusa et le vieux guerrier Sénaqué ont laissé voir sur leur physonomie quelques marques de sensibilité, particulièrement le dernier, d'ordinaire assez impassible.

Bientôt, MM. les exécutans se sont rapprochés et sont venus jouer en présence des indiens des morceaux d'un style plus gai et d'un mouvement plus vif que celui par lequel ils avaient commencé; et alors, les auditeurs du désert ont paru beaucoup plus animés; ils ont surtout été fort sensibles à quelques solos de flûte et de trompette que M Tulou et l'un des professeurs qui l'accompagnaient ont bien voulu leur faire entendre.

Une société distinguée, composée de membres de l'Institut, d'autres savans et de dames, à assité à cette epreuve, et en a suivi les diverses circonstances avec un vif intérêt. Nous avons beaucoup regretté que M. Chérubini et sa famille soient arrivés un peu trop tard pour pouvoir jouir de ce spectacle, d'autant plus curieux qú il n'est pas de nature a être répété." ("Le National" de París, 14 de Julio de 1833, artículo reproducido en el trabajo de PAUL RIVET: *"Les derniers charruas"*, op. cit., págs. 19 y 20).

(36) "Bien qu'ils ne fassent que les objets qui sont pour / eux de première nécessité, cependant on leur en trouve aussi quelques-uns de pur agrément: telle est l'espece de violon monocorde dont je les ai vus tirer des sons très doux et assez harmonieux.

Une petite branche d'arbre ayant assez de raideur, est celle qú'ils préfèrent: après en avoir enlevé l'écorce ils font près d'une des ses extrémités une petite entaille circulaire, à dix pouces ou un pied de distance ils en font une autre semblable, et coupent la baguette à cinq pouces environ audessous de la seconde entaille; cette partie est le manche de l'instrument. Quinze à vingt crins de queue de cheval sont fortement attachés de manière à former une boucle, qui est traversée par le baton, et que l'on fait monter jusqu'à deux pouces environ de l'entaille infèrieure; l'autre extrémité des crins est fixée après l'entaille supérieure, d'où elle ne doit pas pouvoir se séparer.

Pour jouer de cette espèce de violon, ils font ployer le baton, pour que l'anse de crins descende dans l'entaille inférieure, et qu'ils y demeurent tendus comme la corde d'un arc; ils prennent le manche de la main gauche, de manière à ce que trois de leurs doigts puissent servir de touches pour varier les sons, et fixent entre les dents l'autre extrémité du violon; une petite baguette droite et lisse qu'ils mouillent de salive est l'archet qui fait vibrer les crins; et l'ouverture des lèvres, qu'ils agrandissent ou resserrent, comme pour jouer de la guimbarde, leur sert à moduler et varier le ton.

Sur un tel instrument, on peut bien penser que le nombre de notes que l'on peut obtenir est assez limité; cependant il donne presque un octave, et / les airs qu'il permet de jouer sont monotones et peu variés leur mesure est ordinairement en trois temps.

Il est très présumable qu'ils ont quelques chants, mais je n'en ai pas entendu. L'un des quatre qui sont à Paris, siffle assez juste, lorsque la fantaisie lui en prend.

Il résulte de ces faits que l'assertion d'Azara, reproduite par M. Virey, relativement à leur musique, ou à leurs amusemens, n'est pas exacte; il y est dit: "Ils n'ont ni chansons, ni danse, ni musique, ni société; toujours graves et taciturnes, etc." C'est précisément le contraire; on a été induit en erreur par leur excessive réserve, tant ils mettent de soin à se cacher et à dissimuler devant les étrangers toutes leurs sensations. Pour moi, je les ai vus et entendus rire aux éclats, rarement, il est vrai, mais néanmoins cette manifes-

tation a lieu chez eux comme chez nous. Ils ont meme quelques jeux d'adresse, tels que celui du couteau et les osselets: ils jouent au couteau à-peu-près comme nous jouons au bouchon, et en place d'osselets, ils se servent de petites pierres." (DUMOUTIER: *"Considérations phrénologiques sur les têtes de quatre Charruas"*, aparecido en el *"Journal de la Société Phrénologique de Paris"*, t. II, págs. 94 a 96, transcripto como apéndice N.° IX del trabajo de PAUL RIVET: *"Les derniers charruas"*, op. cit., págs. 112 y 113).

(37) FELIPE PEDRELL: *"Organología musical antigua española"*, op. cit., págs. 39 y 40.

(38) El primer estudio profundo y ordenado del arco musical se debe a Henry Balfour quien en 1899 publica un folleto "The Natural History of the Musical Bow" que, acéptense o no sus conclusiones, sigue siendo un modelo de organología musical comparada. Desde ese entonces hasta el breve y jugoso parágrafo dedicado a este instrumento por Carlos Vega en su reciente libro "Los Instrumentos Musicales aborígenes y criollos de la Argentina", la bibliografía se ha ido extendiendo en importantes aportes. Sobre ellos hemos elaborado la tabla y el mapa que figuran en el presente capítulo. A continuación detallamos la bibliografía que hemos seguido para su realización dejando constancia de que cuando la noticia nos llega de segunda mano, estampamos entre paréntesis al final de la ficha bibliográfica el autor que lo cita:

RENATO ALMEIDA: *"Historia da música brasileira"*, 2.ª ed., pág. 115. Río de Janeiro, 1942.

ONEYDA ALVARENGA: *"Música popular brasileña"*, pág. 24. México, 1947.

ONEYDA ALVARENGA: *"A influência negra na música brasileira"*, en el *"Boletín Latino Americano de Música"*, año VI, tomo VI, págs. 368 y 369. Río de Janeiro, abril de 1946.

JUAN ALVAREZ: *"Orígenes de la música argentina"*, págs. 36 a 38 y 43. Rosario, 1908.

"Atti del XXII Congreso Internazionale degli Americanisti" (Roma, Setiembre de 1926), vol. II, págs. 333 y 413. Roma, 1928. (Referencia de Carlos Vega).

HENRY BALFOUR: *"The Natural History of the Musical Bow"*. Oxford, 1899.

GUSTAV BOLINDER: *"Busintana —indianernas musikbage"*, Ymer, t. 37. Stokholm, 1917. (D'Harcourt).

STEPHEN-CHAUVET: *"Musique Nègre"*, pág. 97. París, 1929.

DIXON: *"The musical bow in California"*, en *"Science"*, pág. 274. New York, 15 de Febrero de 1901. (D'Harcourt).

LUCIANO GALLET: *"Estudos de Folclore"*, pág. 39. Río de Janeiro, 1934.

"Grove's Dictionary of Music and Musicians", t. III, lámina LII. New York, 1941.

W. BARBROOKE GRUBB: *"An unknow people in an unknow land. An account of the life and customs of the Lengua Indians of the Paraguayan Chaco"*, pág. 75. Londres, 1911. (D'Harcourt).

TOMÁS GUEVARA: *"Historia de la Civilización de Araucanía"*, t. I, págs. 280 a 286. Santiago de Chile, 1900.

R. ET M. D'HARCOURT: *"La musique des Incas et ses survivances"*, (Texto), págs. 79 a 84. París, 1925.

CARLOS ISAMITT: *"Los instrumentos araucanos"*, artículo en *"Boletín Latino Americano de Música"*, t. IV, págs. 307 y 309. Bogotá, Octubre de 1938.

KARL GUSTAV IZIKOWITZ: *"Musical and other sound instruments of the South Americans indians"*. Göteborg, 1935.

DR. H. TEN KATE: *"The musical bow in Formosa"*, en *"American Anthropologist"*, nueva serie, t. V. Lancaster, 1903. (D'Harcourt).

GASTON KNOSP: *"Histoire de la musique dans l'Indo-Chine"*, en la *"Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire"*, dirigido por Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie, primera parte, t. 5, pág. 3117. París, 1922.

A. L. KROEBER: *"A mission record of the California Indians"*, en *"American Archeology and Ethnology"*, vol. 13, N.° 8, pág. 278. Berkeley, 1922. (D'Harcourt).

Robert Lehmann-Nitsche: *"Patagonische Gesänge und Musikbogen"*, en *"Anthropos"*, t. II, págs. 922 a 933, Año 1908. (D'Harcourt).

Carl Lumholtz: *El México desconocido"* (Traducción española de Balbino Davalos), 2 t. New York, 1904. (D'Harcourt).

Otis T. Mason: *"On the geographical distribution of the musical bow"*, en *"American Anthropologist"*, vol. X, N.° 2, pág. 377. Wáshington, 1897. (Balfour).

Vicente T. Mendoza: *"Música precolombina en América"*, en *"Boletín Latino Americano de Música"*, t. IV, pág. 243. Bogotá, Octubre de 1938.

Erland Nordenskiöld: *"An ethno-geographical analisys of the material culture of two indian tribes in the Gran-Chaco"*, págs. 168 a 183. Göteborg, 1919. (D'Harcourt).

Eugenio Pereira Salas: *"Los orígenes del arte musical en Chile"*, pág. 3. Santiago de Chile, 1941.

P. Reichel-Dolmatoff: *"Los indios motilones"*, en la *"Revista del Instituto Etnológico Nacional"*, vol. II, entrega 1.ª. Bogotá, 1945.

Paul Rivet: *"Les Mélanésos — Polynésiens et les Australiens en Amerique"*. París, 1924.

Dumoutier: *"Considérations phrénologiques sur les têtes de quatre Charruas"*, op. cit. en nota N.° 26.

Curt Sachs: *"The history of musical instruments"*, págs. 56 y 57. New York, 1940. (Véase la edición en castellano "Historia Universal de los Instrumentos Musicales", Buenos Aires, 1947).

Dr. Karl Sapper: *"Das nordische mittel-Amerika"*, págs. 168 a 183. Brunswick, 1897. (D'Harcourt).

M. H. Saville: *"The musical bow in Ancient Mexico"*, en *"American Anthropologist"*, vol. XI, N.fl 9. Wáshington, 1898. (D'Harcourt).

André Schaeffner: *"Origine des instruments de musique"*, págs. 185 a 204. París, 1936.

Eduard Seler: *"Mittelamericanische Musikinstrumente"*, en *"Globus"*, t. 76, págs. 109 y siguientes. Berlín, 1899. (D'Harcourt).

A. Sichel: *"Histoire de la musique des malgaches"*, en la *"Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire"*, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie; primera parte, t. 5, pág. 3229. París, 1922.

Frances Toor: *"A Treasury of Mexican Folkways"*, lámina 15. New York, 1947.

Carlos Vega: *"Los Instrumentos Musicales aborígenes y criollos de la Argentina"*, págs. 96 y 97. Buenos Aires, 1946.

Julio Viggiano Esain: *"Instrumentología Musical Popular Argentina"*, págs. 117 a 124. Córdoba, 1948.

(39) J. Imbelloni: *"Epítome de culturología"*, págs. 105 a 109. Buenos Aires, 1936.

(40) Luciano Gallet: *"Estudos de folclore"*, pág. 61. Río de Janeiro, 1934.

(41) Carlos Vega: *"Música Sudamericana"*, pág. 12. Buenos Aires, 1946.

CAPÍTULO II

LA MUSICA NEGRA

SUMARIO: A) *Introducción.* — B) *Antecedentes y referencias de las danzas negras:* 1. Las comparsas negras de 1760. — 2. El plagio de Pernetty (1763). — 3. Tangos de 1807 y 1808. — 4. Bailes negros durante la Patria Vieja (1813-1816). — 5. Saint-Hilaire describe las danzas negras de 1820. — 6. La fiesta negra del Día de Reyes de 1827. — 7. Comparsas negras en el carnaval de 1832. — 8. La aparición de la palabra "candombe" en el año 1834. — 9. Edicto policial sobre Candombes en 1839. — 10. Una litografía sobre danzas negras en los comienzos de la Guerra Grande (1843). — 11. La chica y la bámbula de 1857. — 12. La clásica descripción de Isidoro De-María. — 13. Eva Canel se refiere al candombe de 1874. — 14. Los Candombes ya han desaparecido en 1889. 15. Un último documento de 1900 referente a la zemba o Candombes. 16. El último memorialista de los Candombes. — C) *El Candombe:* 17. Fuentes y escenarios del Candombe. — 18. Los personajes del Candombe. — 19. Ceremonia y coreografía del Candombe. — 20. Melodías del Candombe. — 21. Instrumentos del Candombe. — 22. Filiación y significación social y religiosa del Candombe. — 23. Advertencia final.

A) INTRODUCCION

Uno de los problemas más profundos y complejos de la musicología americana es, sin duda, el que plantea la inmigración de la música africana llegada al continente con la sombría corriente de la esclavatura. Se confunde comúnmente la disposición del africano a volcarse hacia determinadas formas melódicas o coreográficas ya existentes en el Nuevo Mundo y el acento o "pigmento" que imprime en ellas, con aquello que trajo consigo desde su lugar natal.

Pero lo que hay que tener bien claro para plantear en sus cabales términos el problema, es saber que esa disposición, ese acento, ese "pigmento", no es una condición fisiológica, algo que el negro lleva en sus células, sino, sencillamente, una cultura, es decir, una cualidad adquirida por un hábito social.

Es curioso observar cómo espíritus desprejuiciados en el problema de la raza o en el problema social del negro, se transforman en racistas peligrosísimos o en reaccionarios a ultranza cuando tratan de la música negra. Decir que el negro sólo siente y expresa el ritmo, en tanto que el blanco es un ser de condición melódica y armónica, a parte de constituir una grosería clasificatoria, es un irritante prejuicio estético. Acaso la fina observación de Hornbostel de que el

concepto de un ritmo europeo es de condición acústica y el del africano de condición motora —en este último, el movimiento o la tensión muscular del brazo que va a producir la percusión es una articulación rítmica de tanta importancia como la misma percusión— sea un comienzo para hallar la solución de los complejos problemas de la ritmología africana.

El negro trae a América una cultura potencial que choca con la cultura del medio y en muchos casos es absorbida por ésta ya que no viene como dominador sino como dominado; en otros, se produce el fenómeno de la transculturación, pero casi siempre es analizada tardíamente y entonces los caracteres fundamentales de la cultura de origen apenas afloran o son difícilmente reconocibles. De todas maneras conviene repetir una vez más que una cultura es un hecho adquirido, no una cualidad específica.

El negro trae el espíritu musical de esa cultura africana, más que la música de esa misma cultura, porque a menos que se reproduzca en el nuevo ambiente —América en este caso— al que ha sido trasplantado, el mismo conjunto de condiciones que hicieron posible su externación en la selva africana, el hecho musical no se reproduce intensivamente y sólo queda relegado a una nostálgica reminiscencia sin proyecciones socializadoras. Y no es necesario forzar las conclusiones para darse cuenta de la diferencia que había entre las plantaciones coloniales de América y el verde y libre ámbito selvático del llamado "continente misterioso" en el siglo XVIII.

Y así como hoy las corrientes inmigratorias de españoles e italianos, por ejemplo, sólo muestran sus danzas vernáculas una vez al año en las romerías gallegas o en los campos de recreo asturianos, andaluces o euskaldunes, y el resto del año ese mismo inmigrante baila las danzas de su hora —anteayer la Contradanza y el Minué, ayer la Polca, la Mazurca y el Chotis, y hoy el Tango y los bailes modernos— así también el africano sólo en reunión secreta recuerda sus rituales ancestrales y ante los blancos deja aflorar una suerte de versión pigmentada de la Contradanza o el Minué unida a una escena africana que recuerda la coronación de los Reyes Congos. A esto último le llamaron Candombe los viejos memorialistas y viajeros, y de la confusión de ambas expresiones surgieron luego las más peregrinas teorías acerca del origen de ciertas formas del baile social moderno.

Hay un motivo todavía más fuerte que impide la comunicación de sus danzas africanas al colono americano: la mayor parte de ellas son litúrgicas, es decir, aplicadas al culto de una religión, razón de más para que no se manifiesten a los que no pueden hallarse iniciados en ella, tratándose por lo general de estadios religiosos secretos y herméticos.

Existen, pues, tres etapas en el orden de la música afro-uruguaya. La primera es secreta y está constituída por la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin trascendencia socializadora y desaparece cuando muere el último esclavo llegado del otro continente. La segunda es superficial —superficial en el sentido de su rápida y extendida afloración— y fuertemente colorida; en el siglo XVIII constituyó la comparsa que acompañaba a la Sagrada Custodia en la festividad de Corpus Christi, organizó luego la "calenda", "tango", "candombe", "chicha", "bámbula" o "semba" que se bailaban entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor del 1800, y se transformó por último en una tercera etapa en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros desde el 1870 hasta nuestros días.

En 1760 el Cabildo dispone que se paguen varios pares de zapatos ligeros de badana para "los bailes de los negros", en la Procesión del Corpus. En 1816, durante las fiestas mayas del período artiguista, el Gobierno resuelve que los negros realicen públicamente sus danzas para "explicar su festiva gratitud al día". En 1870, las "sociedades de negros" recurren a los maestros italianos radicados en Montevideo para que éstos escriban las músicas que han de cantar en el carnaval: Polcas, Mazurcas, Marchas, Habaneras. Convengamos en que todo esto muy poco tiene que ver con la auténtica música africana.

Se observan, sin embargo, dos o tres evidentes proyecciones de esa corriente secreta hacia la segunda corriente exterior y difundida. En primer término, un instrumento: el tamboril, de riquísima rítmica. Desde el punto de vista coreográfico, un paso: el airoso "paso de Candombe" que tan estupendamente captó el pincel de Pedro Figari y que consiste en una marcha nada desordenada por cierto, moviéndose de izquierda a derecha y viceversa, la cabeza erecta, adelantando un poco los hombros y hundiendo y sacando hacia afuera el vientre; en pocas palabras: ondulando el cuerpo no como la espiga por la acción de la brisa sino como la serpiente ante la flauta del encantador. Hay fundamentalmente, pues, una actitud negra que se revela en esos pasos de danza y en una evidente tendencia selectiva hacia la síncopa, tendencia común por otro lado, a muchos otros pueblos, entre ellos al incaico nada menos, cuyos "pies" son más o menos los mismos.

Pero no queremos apresurar conclusiones. Veamos primero qué grandes líneas generales ostenta la música africana.

Los trabajos musicológicos a este respecto no son por cierto muy completos. En lo que se refiere a información objetiva sobre melodías, danzas e instrumentos, hasta hace treinta años, todo estaba confiado a las noticias de exploradores y viajeros de planta leve y visión poco penetrante; el dato musicológico había sido recabado casi siempre por periodistas o naturalistas. Del Africa sólo se

conocían con seriedad científica los aportes musicales de dos grandes civilizaciones norteñas: la arábiga y la egipcia, es decir, las dos que no eran precisamente negras. Con respecto al Africa negra el primer intento profundo de síntesis en torno de su música, data de 1928 cuando Erich M. von Hornbostel publica en Oxford su ensayo "African Negro Music". Al año siguiente aparece un libro que resume toda la información sonora africana hasta ese entonces pero se halla escrito por un aficionado indudablemente sagaz aunque de escasa rigorosidad científica: la "Musique Négre"[1] de Stephen Chauvet publicado en 1929. Chauvet demuestra que la música africana —especialmente la de las regiones ecuatoriales de donde proviene la más fuerte corriente de esclavatura al Uruguay— está concebida sobre la base de motivos cortos, repetidos hasta el cansancio. Asegura además que en tanto en la civilización occidental predomina desde hace casi un milenio la armonía, en la música negra, salvo excepcionales marchas paralelas de dos, tres y hasta cuatro voces, reina soberanamente el concepto de la melodía pura; a esta polifonía que no sigue las leyes de contrapunto ni de armonía vertical, corresponde llamarla heterofonía. Es frecuente —agrega— el empleo de la síncopa, golpeando las manos en el tiempo débil. En cuanto al concepto coreográfico, el sentido de la pareja no está presente en las danzas sagradas, razón por la cual la supuesta lubricidad de la danza africana sea pura imaginación; por lo general danzan los hombres sólos; a veces, hombres y mujeres pero sin reconocerse en pareja; en suma: práctica constante de la danza colectiva. Lo más frecuente es la acción simultánea de cantos, danzas y ejecución de instrumentos; pocas veces se canta solo o se tañe solo. Por último Chauvet, repitiendo palabras de Delafosse le advierte al lector ésto que quizás pueda extrañar a aquellos prevenidos por las teorías que corren desde hace años sobre la música afroamericana: "Nada menos específicamente negro, nada menos parecido a la verdadera música negra, mejor dicho, a la música del Africa, que el Jazz"...

En los últimos veinte años, el estudio de la música negra ha entrado en el camino correcto y corresponde el empuje inicial al penetrante talento y a la información de primera agua de Hornbostel. Musicólogos bien formados se han lanzado por las aldeas y selvas africanas con sus aparatos grabadores y ya han comenzado a aparecer los primeros albumes de discos tomados "in situ"; cabe destacar entre ellos el muy notable de la misión "Ogoué-Congo" de 1946. Por otro lado han comenzado a publicarse las monografías especializadas como la de Percival R. Kirby sobre los instrumentos africanos del sur, monografías parciales sobre las cuales, dentro de algunos años, recién se podrá elaborar una visión comparativa de conjunto. A título de novedad corresponde adelantar que la idea corriente de la ausencia de la armonía —en el sentido europeo de la misma— dentro

de la música negra africana, va en camino de ser desechada después de los trabajos de André Schaeffner quien ante los asistentes al Congreso Internacional de Archivos y Bibliotecas Musicales realizado en París en 1951 nos demostró la presencia de un "organum" de perfectas marchas paralelas entre culturas negras que no han recibido todavía la influencia europea.

De todas maneras, el estado de los estudios musicológicos africanos, está recién en la etapa inicial al igual que en América. En nuestro continente, también se vive en el período del acopio de materiales destacándose los estudios de Henry E. Krehbiel en su libro de 1914 "Afro-American folk-songs" y actualmente en los de Melville J. y Frances S. Herskovits en la parte norte de América; Fernando Ortiz en Cuba, acaso el que mayor acopio de materiales ha dado en sus últimos libros "La africanía de la música folklórica de Cuba" y "Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba" (Habana, 1950 y 1951); Harold Courlander en Haití; Juan Liscano en Venezuela y Mario de Andrade, Oneyda Alvarenga y el mismo Herskovits en colaboración con R. A. Waterman en el Brasil. Los de Africa y los de América, son casi todos ellos provisorios, como provisorio es también este capítulo nuestro que acaso sólo tenga el valor de un breve aporte para el estudio de este apasionante problema.

La presencia de una fuerte música negra en nuestro vecino Brasil o en Cuba, ha hecho que se intentara aplicar idénticos criterios metodológicos para estudiar la música negra en el Uruguay. Hay numerosos factores que impiden homologar estos hechos por más que la similitud del Candombe con las Congadas y Cucumbys sea evidente. Entre los más importantes se destacan dos: uno que constituye nuestro orgullo y es la temprana abolición de la esclavitud con respecto a esos países; el otro radica en que los negros y mulatos constituyen actualmente el 3 por ciento de la población del Uruguay, en tanto que en el Brasil, por ejemplo, el 33 por ciento. Hay sin embargo en aquellos dos países una noble corriente de estudio científico del aporte musical del negro, en tanto que en el Uruguay exceptuando los excelentes libros de Pereda Valdés y el simpático pero muy discutible de Vicente Rossi "Cosas de negros", muy poco se ha avanzado al respecto.

A todo esto debe sumarse otro hecho que distingue el carácter de la esclavitud en nuestro país con respecto a otras del continente y radica en el tratamiento bastante considerado —felonía más o menos— que recibieron en nuestro medio por parte de sus amos. No existió en el Uruguay una explotación intensiva de la agricultura: no hubo "fazendas" ni ingenios. La ganadería, primariamente dirigida, estaba a cargo del campesino criollo y del gauderio menos rebelde; excepcionalmente el negro interviene como tropero o domador. El único lugar donde pudo haberse hecho cruel la esclavitud fué en el saladero colonial, pero tampoco fueron muy numerosos. Al esclavo

se le confiaba los menesteres domésticos en las ciudades, que absorbían la mayor parte de ellos, o las livianas tareas de una chacra incipiente; gozaba de la confianza de su amo en razón de sus muchas virtudes —de fidelidad entre otras— y llevaba el apellido del patrón. Muchos de los nombres de la Patria Vieja se perpetúan hoy a través del hombre de color. Y como su ritual cumplía además una función de agrupamiento solidario de tribu frente al opresor, es lógico que se diluyera lentamente y no tuviera ya significado en horas menos amargas.

*

* *

Autorizada que fué la trata de negros por el poder español en 1502 y reglamentada en 1510, América se convirtió en una fuerte plaza de esclavatura en la que, bajo la disculpa de aliviar al indio su trabajo —¿por qué había de trabajar el indio para el español?, uno se pregunta— se trasplantó al africano en ingente número dando origen a un vetusto comercio tan próspero como infamante.

El Uruguay recibió con mucho atraso, debido a la tardía fundación de sus ciudades más importantes y de la nula explotación de su agro, la cuota de negros que la historia le tenía asignado. Sin embargo, una vez llegados los primeros esclavos a fines del siglo XVII, el porcentaje de esclavatura, a partir del 1750, fué en algunos momentos tan elevado que llegó a equipararse con el de la población blanca.

Homero Martínez Montero en un excelente estudio sobre "La esclavitud en el Uruguay"[2] nos ha aclarado varios puntos oscuros sobre la introducción del africano en el Uruguay. Estas modalidades de introducción de la esclavatura en los dominios españoles, fueron tres: 1) Las "licencias" entre 1510 y 1595, que eran autorizaciones otorgadas por el rey atendiendo a propósitos diversos: fomento de población en las colonias, fines comerciales, aumento de braceros o domésticos, recompensas reales, etc. 2) Los "asientos" entre 1595 y 1789, contrato celebrado entre el rey y segunda parte (particular, compañía, nación) por el cual el asentista se obligaba a reemplazar al gobierno español en la administración de la trata de negros; el cambio de sistema coincide con la organización del comercio de Indias y la progresiva decadencia económica de España, para la cual los "asientos" fueron un medio de inmediata obtención de recursos. 3) La "libertad de tráfico" entre 1789 y 1812 concedida por el soberano español para que sus súbditos y extranjeros pudiesen transportar esclavos a sus dominios sin otras limitaciones que las determinadas por disposiciones expresas que se dictaron con carácter general o particular, atendiendo hechos permanentes o circunstanciales.

Eran estas las tres modalidades teóricas de introducción del esclavo, pero en la práctica, en el Uruguay, varias otras formas (subrepticias algunas de ellas) aumentaban la cuota de esclavatura en forma notable sumándose a las anteriores. 4) So pretexto de "arribada forzosa" al puerto de Montevideo, muchas naves de origen portugués solicitaban autorizaciones precarias al Cabildo de Montevideo para disponer de la venta de algunos esclavos mientras se reparaban los destrozos que un supuesto temporal había hecho en la embarcación, con cuyo producto habían de costearse esas reparaciones. "Claro está —dice Martínez Montero— que las autoridades españolas a la tercer borrasca se percataron de que las tales no eran sino cuento; pero como había apremiante necesidad de esclavos aparentaban haber visto la furia del mar y permiten el desembarco de aquellos que tan oportunamente ofrecen la posibilidad de satisfacer tales apremios". 5) La incorporación al vecindario de Montevideo y demás poblaciones uruguayas de habitantes de otros puntos del virreinato que obtenían para sí y para sus esclavos la autorización del traslado correspondiente. 6) Los permisos especiales concedidos por virreyes o gobernadores para la introducción de unos pocos negros con destino especial: agricultura o fortificaciones. 7) La solicitud del esclavo —previa autorización de amo— para unirse a su familia avecindada en el Uruguay por traslado de sus dueños, y 8) Las introducciones practicadas por cuenta del rey, sea para satisfacción de las necesidades de sus propiedades, o para la población de sus colonias.

A todo ello cabe agregar una novena y última manera, la que más pingües ganancias daba a los traficantes, que era la casi inevitable del contrabando, ya por el norte al través del Brasil, ya por desembarcos subrepticios en las costas del Río de la Plata.

Entre los "asientos" o contratos oficiales, el más importante estaba representado por la Real Compañía de Filipinas, privilegio acordado por el rey en 1787 para que introdujese por vía de ensayo "por los puertos de Montevideo, Chile y Lima, los Negros que le parezca, y bajo las condiciones que aqui se refieren...". Anteriormente la Compañía Gaditana, gozaba del mismo privilegio concedido en 1765. Son estos los dos únicos asientos que se refieren concretamente a Montevideo, pero se habían celebrado otros muy importantes para toda la América del Sur entre España y la Real Compañía de Guinea de origen francés en 1701 y con Inglaterra en 1773. La Real Compañía de Filipinas tenía como comisionado en la Provincia de Buenos Aires a Martín Sarratea del cual era apoderado en Montevideo José de Silva.

Pero sigamos paso a paso la trayectoria del esclavo desde la selva africana hasta su muerte en el Nuevo Mundo.

El negrero contaba en Africa con la complicidad de algunos naturales que vendían a sus hermanos de raza; a golpes de látigo arreaban con ellos desde la selva hasta los puertos de embarque. Muchas

veces las jornadas al través del continente africano eran numerosas, razón por la cual no se puede deducir por los puertos de salida, la procedencia de esos esclavos. Y esos puertos iban desde el Senegal pasando por las áreas sudanesas y bantús hasta el oriente africano en Mozambique pero sin tocar el área hotentote que se extendía hasta el Cabo. Es lógico, pues, deducir que casi toda el Africa proveyera de esclavos a América y concretamente al Uruguay. De todas maneras los nombres de las "naciones" no aclaran mayormente la procedencia de los africanos, pues en ellas se mezclan nombres de tribus y de regiones más extensas, y en los libros de asiento figura a veces la lisa y llana denominación de "africano". Una de las listas más extensas de nacionalidades africanas en Montevideo nos la da el padrón levantado en 1812 por Bartolomé de los Reyes para la calle de San Pedro:

Nacionalidades	*Número de esclavos*
Mozambique	56
Angola	39
Mina	54
Congo	46
Banguela	40
Guinea	30
Macqua	2
Bolo	7
Muzumbi	1
Ganguela	1
Lubora	2
Moxo	4
Casanche	6
Quizambe	1
Ubolo (Lubolo?)	4
Camunda	3
Manguela	18
Costa Loxo	1
Auzá	1
Ysamá	1
Tamban	1
Mocholo	2

En el padrón del mismo año para la calle de San Ramón agrega a los anteriores unos cuantos nombres más: Magumbe, Mungolo, Reboyo, Guisama, Rebola, Fola (Fulah?), Barra y Moullolos.

A todo ello hay que agregar la fuerte importación brasileña en la cual el nombre de procedencia se ha borrado bajo este simple rubro: "un negro del Brasil".

La forma de individualizar las nacionalidades no puede ser pues, por todas estas razones, la del título de procedencia que se registra en los padrones, asientos o crónicas. El análisis del Candombe nos da cierto derrotero; no por supuesto para saber a ciencia cierta las procedencias, sino para decir que predominó una cultura bantú, a

grosso modo, de la misma manera que se puede decir que más al norte de nuestro continente predominó una cultura yoruba.

Sigamos entretanto con el itinerario del africano esclavo. Concentrados en San Pablo de Loanda, la isla de Gowl, Quiloa, San Felipe de Benguela, Mozambique, en las costas del golfo de Guinea, en Sierra Leona o en la desembocadura del Río Senegal, se les hacinaba en las bodegas de los tristes buques negreros. En la larga travesía de varios meses, estallaban muy a menudo en el barco terribles epidemias de viruela, disentería o escorbuto, llegando en estos casos menos de la mitad con vida al puerto de Montevideo. Bajados en estas condiciones no tardaban en extender el contagio a la población montevideana, razón por la cual el Cabildo en 1787 obligó a la Compañía de Filipinas a erigir un local de cuarentena: el célebre Caserío de los Negros ubicado en la margen izquierda del Miguelete a la altura de la hoy calle República Francesa y Rambla Sudamérica.

A partir de esa fecha, si el barco negrero llegaba a Montevideo con epidemia grave declarada a bordo, permanecía retirado de la costa, izada su bandera de peste. Si sólo había estallado sarna, atracaba próximo al Cerro y enviaba al Caserío de los Negros para su cuarentena a los esclavos contagiados. En caso de llegar en buenas condiciones de sanidad, entraba al puerto y enviaba a los negros a las casas de consignación donde se vendían directamente o en remate público cuando se trataba de "mercancías" en litigio sucesorio. El precio a fines del siglo XVIII, oscilaba alrededor de los 200 pesos fuertes por un negro sano, de dentadura completa.

¿Qué funciones desempeñaba en la sociedad colonial? La mayor parte de ellos se dedicaban a las tareas domésticas de los habitantes ciudadanos: mucamos, ayos, cocineros, amas de cría o lazarillos. Algunos adquirían artesanías, especialmente de albañiles y carpinteros o se dedicaban a las tareas de aguateros o vendedores de pasteles a cuenta de un amo; en el primer caso llegaban a pagarse por ellos hasta 400 pesos. En menor proporción marchaban al campo como domadores y troperos; los más entre estos últimos dedicábanse a la rudimentaria agricultura. Cuando se establecieron los primeros saladeros a ellos se dedicó una buena porción de esclavos y en este caso la esclavitud se hizo más sangrienta, aunque si bien nunca llegó a tener la importancia de una plantación de caña de azúcar o tabaco, el saladero era un trabajo más pesado que el de la ciudad o la estancia.

En una carta, inédita hasta hoy, de Amelia Chopitea, de noventa años de edad, a Mariano Berro, fechada en Montevideo el 30 de mayo de 1909, se habla detalladamente del estado de la esclavitud a principios del siglo XIX: "Los esclavos en casa eran muy bien tratados no así en otras familias; los que trabajaban en el campo como la chacra vestian calzoncillos y chiripá y sacos de abrigo y tamangos en los pies envueltos en bayeta, comian muy bien puchero con todo,

fariña, asado, guisos de porotos ó carne ó de otras cosas y cuando se estableció amasar en la chacra se hacia para ellos pan de la segunda harina que se llamaba acemita; tenian cocinero y cocina aparte, valian 400 pesos cada uno trabajaban en la tierra en plantaciones de todas clases, hacian huertas, sembraban el maiz el trigo, montes, enfin todo trabajo, el jabon las velas & tenian permiso de hacer para si sus huertitas donde sembraban mais de guinea para hacer escobas; hacian tambien canastas de caña y de varas de membrillo esto era para ellos que vendian y sacaban sus reales — se les daba racion de tabaco y yerba todos los días; para estos la educación era solo moral, los que servian de otro modo en las familias tenian otra clase de educacion y vestian de otro modo y aprendian a leer. En cuanto a la instrucción de las familias se les daba a los hombres, las señoras no sabian leer ni escribir; segun algunos españoles el aprender a leer y escribir las señoras era para escribirse con los novios; pero abuelito no era de ese parecer pues varones y mujeres se les instruia lo mismo con los maestros particulares de aquel tiempo pues no había escuelas". (Documento que debo a la atención del historiador Juan E. Pivel Devoto).

El amo tenía derecho de propiedad total sobre el esclavo: arrendarlo, venderlo, hipotecarlo, emanciparlo, legarlo, pero el esclavo tenía teóricamente a su favor en la ley de esclavatura española dos derechos que no siempre estaban presentes en otras legislaciones similares, lo cual le daba una mayor benevolencia a la hispánica: el esclavo podía comprar su libertad y podía también pedir "papeleta de venta" cuando su amo lo llegaba a herir o castigar cruelmente "sin causa". Desde luego que la historia de una organización social no puede escribirse sobre la base de las leyes y decretos que pueden ser falsos elementos teóricos cuando en la realidad no se practican o se escamotean hábilmente. En el caso concreto de la esclavitud en el Uruguay hay documentos que prueban los tratos canallescos dados por los amos a sus esclavos, pero hay también demostraciones del cumplimiento de esas defensas que tenían legalmente a su favor los negros. En un precioso documento que publicó Homero Martínez Montero en su precitado estudio se unen estos dos extremos: los esclavos Joaquín Pardo y Vicente Negro en el año 1811 se presentan ante el Gobernador diciendo que su amo José Campos Maura, capitán del navío "Felicidad" les daba tratamiento inhumano tanto en Montevideo como cuando estaban a bordo del mismo: "inflingiendonos castigos, de azotes. priciones y otras ostilidades que fueramos molestos con referirlas. La crueldad e inhumanidad con que nos castiga nos pone a punto de expirar como lo evidencian las cicatrices y heridas que resultan del reconocimiento de nuestros cuerpos. Por la mas leve sospecha de nuestra conducta nos hace sufrir 200 o 300 azotes para hacernos saltar en pedazos las carnes, sofocando nuestros justos reclamos con encierros, grillos y cadenas en el pescuezo. Su furor se

extiende a hacernos delinquir de nuestra religion y que seamos tolerantes de su libertinaje con una mulata, también su esclava que trae a bordo para su divertimiento. Nos acusa de ladrones, ebrios y libidinosos y á la sombra de estos cargos nos azota y aflige con hambre y desnudez como lo hace con cuanto esclavo toma á su servicio. Si le pedimos que nos venda nos duplica el castigo de modo que no hay razón que nos defienda o á que tomemos contra él una resolucion espantosa. Deseosos pues de poner fin a nuestras calamidades hemos resuelto ocurrir a V. E. para que vuestras leyes nos amparen. Por eso pedimos que por orden de la Real Cédula nos saquen de su poder y nos depositen en la carcel Pública y que nuestro amo nos de papel de venta". El 8 de julio de ese mismo año, pese a que Campos Maura era súbdito portugués y residía con sus esclavos en embarcación con pabellón de otra nación, el Gobernador resolvió hacer lugar a esta reclamación que invocaba reales órdenes españolas y los dos esclavos fueron puestos a la venta en pública almoneda.

El problema de la proporción de negros que vivían en el Uruguay hasta la abolición es bastante complejo. Existen sin embargo, de acuerdo con los censos practicados en Montevideo en distintos años, porcentajes bastante aproximados aunque se estiman inferiores a la realidad:

Año	*Negros*
1769	27 %
1778	27 %
1803	24 %
1810	35 %
1812	31 %
1819	24 %

Con respecto al interior de la República no existen sino datos parciales que no permiten establecer serias estadísticas.

La primera tentativa de abolición de la esclavitud en el Río de la Plata correspondió al Cabildo de Buenos Aires en 1806 y teóricamente fué decretada la primera "libertad de vientres" el 2 de febrero de 1813 en la Asamblea General Constituyente de las Provincias Unidas del Río de la Plata, siendo promulgada al año siguiente en nuestro país por los patriotas que habían tomado Montevideo. Sufre un nuevo brote la esclavitud durante las dominaciones luso-brasileñas (1817-1825), hasta que en la Asamblea de la Florida, la Junta de Representantes de la Provincia Oriental declara la libertad de vientres el 7 de setiembre de 1825. En 1837 se dicta la ley de tutela de esclavos.

No obstante, prácticamente la esclavatura subsiste hasta 1842, fecha en que se decreta "definitivamente"... por tercera o cuarta vez su abolición, entendido, desde luego, que a cambio de ello el hombre de color había de servir en los batallones de primera línea

—carne de cañón— en la defensa de Montevideo después de la batalla de Arroyo Grande. No fué esto último, conviene decirlo, original invención de los montevideanos. En casi todos los países de América ocurrió lo mismo antes y después de esa fecha. Por lo menos, el Uruguay fué uno de los primeros. En Cuba, por ejemplo, Carlos M. de Céspedes, 16 años más tarde repitió el tenor de nuestra abolición "definitiva".[3] Posteriormente aún, los Estados Unidos y el Brasil cerraron esta negra etapa de la condición humana. Terminada la Guerra Grande en 1851, los sobrevivientes de ella, fueron en realidad a partir de esa fecha los que gozaron de libertad absoluta.

Pero volvamos a la llamada música negra uruguaya.

*
* *

Se ha publicado en estos últimos tiempos un documento de trascendental importancia sobre el desarrollo y significación del Candombe que viene a confirmar plenamente nuestras aseveraciones. En 1934 la investigadora Nancy Cunard editó en Londres una vasta antología del arte negro y para su capítulo dedicado al Uruguay solicitó la opinión de Marcelino Bottaro, escritor uruguayo de la raza negra, sobre el ritual del Candombe. Bottaro, fallecido hace poco a una edad avanzada, envió a Nancy Cunard una página amarga sobre el significado de esta expresión que fué traducida al inglés y vió la luz en este libro que lleva el ancho título de "Negro".[4]

Sostiene Bottaro que el Candombe fué una degeneración de los simples e inocentes ritos africanos y que su realización no tenía otra finalidad que la de un sucio comercio de baratijas, en el cual entraban por partes iguales la sagacidad de las gentes de color para "hacerse de unas monedas" y la estupidez del blanco para dejarse esquilmar creyendo que en el Candombe iba a hallar una fuerte nota de puro carácter típico.

En ese sentido, levanta un tanto el velo del valor y significación de las danzas negras en el Uruguay y nos habla de tres etapas bien diferenciadas. La primera sería la de la auténtica danza negra. La segunda, la formación del Candombe en el cual se aprovechan y asimilan todos los elementos blancos. La tercera sería la degeneración del Candombe alrededor del 1880 que fué combatida hasta por los propios negros de sensibilidad y cultura. Esta tercera etapa que indica Bottaro vendría a ser el puente de trancisión entre el Candombe y la comparsa carnavalesca.

Con respecto a la primera dice Bottaro estas bellas palabras: "La representación de sus ritos, más comúnmente llamada Ceremonias, es muy simple y muy alejada de todo sobrenaturalismo. Los ritos pueden reducirse a primitivas invocaciones, ruegos, súplicas,

ofrecidos de perfecta buena fe a los dioses primitivos y mezclados a veces con lentos cantos guerreros, recordando la vida de las tribus. Estos cantos y oraciones eran siempre acompañados de contorsiones y gritos de admiración o sorpresa, que correspondía perfectamente a los sonidos emitidos en el "Macú" — tambor grande — a los que se añadían los estridentes sonidos derivados de los huesos, pedazos de hierro y varios metales, instrumentos por medio de los cuales los negros reconstruían lo mejor que podían las costumbres que se observan en las selvas del Africa tropical. Y era esta gran alma de la raza africana, sencilla y pura, la que daba origen a esas leyendas absurdas y escalofriantes. Pretendiendo saber los rituales practicados por los africanos en sus reuniones, varios escritores, de acuerdo con los propios negros del Río de la Plata, han sostenido que sus dioses se identificaban con los santos del calendario de la Iglesia Romana; pero no era así"... "Aquellos que sostienen en sus crónicas que los africanos no tenían figuras de sus dioses patronos, deben haber conocido muy pocos lugares de reunión, pues en muchos de ellos había imágenes en las que se adoraba a los dioses del Africa lejana. Trataremos de enumerar aquellos sitios de reunión que recordamos mejor. Los "Magises" era una de las más temibles sectas, no tanto por la naturaleza de hierro de su organización, sino por las absurdas leyendas que se contaban acerca de ellos por sus ceremonias y misteriosos rituales; era una secta que tenía muchas subdivisiones y un gran número de lugares de asamblea; sus imágenes realizadas por crudos artistas, representaban a los dioses "Magis" que estaban completamente diferenciados entre sí por sus características físicas lo mismo que por sus ropas y atributos. No sé si una ley atávica o una concepción artística era que la deformidad fuese una característica digna de la deidad. Los Congos conocidos con los nombres de Bengales, Luandas, Minos, Melombes y Obertoches, servían a un mismo dios en sus cultos y prácticas religiosas. La forma corporal y la vestimenta de sus santos patronos diferían tanto entre sí como en el caso de los Magises. Los Mozambiques, que habitaban en todas partes del barrio del Cordón y que no eran menos numerosos que los ya mencionados, tenían sus propios ritos y adoraban a un solo dios pero representado en formas corporales distintas. En algunas reuniones este dios era un guerrero armado, en otras un gentil pastor y en otras se representaba bajo formas apenas definidas. Aparte de los Magises todas las reuniones observaban en sus ceremonias los mismos rituales, es decir, cantos, bailes, etc., con el obligado repiquetear de tamboriles".

La segunda etapa del ritual africano que configuraba la organización del Candombe propiamente dicho está analizada con precisión por Bottaro: "los adeptos crearon luego toda clase de divisiones en sus organizaciones y los que oficiaban, empezaron como curas limosneros hasta transformarse en representantes terrestres de sus dei-

dades. Con respecto a estas adaptaciones y jerarquías debemos decir que ello dió lugar a su desmembramiento. Sórdidos intereses materiales, pues, tuvieron buena parte en esto, lo mismo que las ambiciones de ganancias de los iniciados. Pero mucho más que estos defectos o aspiraciones humanas lo que destruía a estas organizaciones seudo-religiosas era la abierta oposición de los negros montevideanos de alguna cultura cuya acción empezó en el año 1860 a 1862 y culminó en 1871 con la publicación del primer diario escrito para los descendientes de los africanos de Montevideo, *La Conservación,* en el que se proclamaba desde las columnas editoriales la necesidad de terminar de una vez con estas farsas que no eran religiosas, estas prácticas que no obedecían a ningún principio lógico y que servían para indicar los puntos de reunión donde el elemento negro se reunía para "aumentar la población de los conventillos". Este era el grito de *La Conservación* contra la práctica de sus mayores".

La tercera etapa de degeneración total del Candombe sufre esta violenta diatriba por parte de Marcelino Bottaro: "Las reuniones que habían sido como quien dice los humildes santuarios de religiones desconocidas, se transformaron en indignas cuevas de gitanos, desde el exagerado color local hasta el intento de adivinación del porvenir, incluyendo las peores y más inmorales imposturas. Era el paraje más apropiado para la gente supersticiosa donde se practicaba la escuela de imposturas de "amor y fortuna" y "cúralo todo", con su mezcolanza de hierbas y yuyos para hacer infusiones y brebajes y la manipulación del "mambise" — hiel de oveja — dentro de las tiendas. Mientras tanto desapareció la fe nativa y la delicada y simple armonía de las danzas africanas"...

Estas páginas de interpretación del Candombe escritas por un hombre de la raza, vienen a corroborar nuestra opinión acerca de su coreografía y de su significación social y religiosa. Lo que hoy conocemos por Candombe a través de los cronistas del siglo XIX — Isidoro De-María especialmente — no es más que la segunda etapa de la evolución de las danzas negras en todo el continente, cuando el negro añade a las formas coreográficas suyas, algunas figuras de la contradanza o la cuadrilla del blanco.

Sin embargo, pese a Bottaro, ésto es lo más interesante de toda la teoría del Candombe. Si la danza africana hubiera permanecido intacta al trasplantarse de un continente a otro, no hubiera tenido justificación en el nuevo ambiente. Se pierde el antiguo ritual, se pierde la antigua música africana, pero como sobrevive el elemento humano y algo de su cultura, aquél va a dar su interpretación de las danzas de la época unida al recuerdo de la coronación de los Reyes Congos. Esto fué para nosotros el candombe que se gesta lentamente a fines del siglo XVIII y que muere alrededor de 1870 pero que lega a la posteridad el bello detalle coreográfico de su "paso", algunos de

sus personajes y sobre todo un instrumento privativo, el tamboril, con una rítmica riquísima que puede ser la surgente de una gran forma culta en un futuro, toda vez que es aún hoy un elemento en plena vigencia que está esperando al gran compositor que lo universalice.

B) ANTECEDENTES Y REFERENCIAS DEL CANDOMBE

1. Las comparsas de negros en 1760. — Las primeras referencias que poseemos sobre las danzas de negros en el Uruguay, traen ya una idea del sincretismo religioso que se obra desde el comienzo entre los cultos paganos del Africa y el de la religión católica que constituye el profundo estrato teológico de todo el coloniaje. El 7 de mayo de 1760 reúnese el Cabildo de Montevideo para deliberar sobre los festejos a realizarse ese año por las calles de la ciudad con motivo de la Procesión de Corpus Christi. Era antigua costumbre de origen medieval que los fieles agrupados en corporaciones profesionales concurrieran a ella danzando al compás de las bandas militares. Se hizo comparecer en la sala al vecino José Guigo quien había anunciado previamente que tomaría a su cargo "por propia voluntaria deliveraz.^{on} suya el haser formar y determinar vna dansa de negros dela qual hes elque la hade insTruir vno de los esclavos dedho. d.^{n} Jph. quien haviendo respondido Ser asi cierto todo lo sobredho. se le Rogó prosiguiera con su comensado intento áfin deq.^{e} llegase a efecto ladha. dansa, loq.^{e} prometió cumplir asi elSusodho."[5] El gremio de los soldados por su parte se negó a concurrir a la procesión en "raz.^{on} desalir hasiendo la Suya los referidos Pardos". A la sesión siguiente realizada el día 15 del mismo mes, éstos últimos revocaron su decisión y el Cabildo resolvió que el gremio de los albañiles "pagasen Onse pares de Zapatos ligeros de badana, que se necesitan p.^{a} la Dansa de los negros".[6] Estos importantes documentos nos demuestran fehacientemente que los esclavos africanos ya habían incorporado a la sociedad colonial y no es presumible, desde luego que sus contorsiones y gestos extáticos se manifestasen en un acto de devoción católica tan habitual de los pacíficos habitantes montevideanos.

2. El plagio de Pernetty (1763). — A mediados del siglo XVIII oiremos hablar por boca de los viajeros, de oscuras suertes de danzas acompañadas de parches heridos a tiempos asimétricos y endiablados. Son las viejas crónicas acerca de "calendas" y "lariates", espantables expresiones en el siglo del apogeo de la empacada danza de salón, que negros esclavos venidos del Africa gritan, aúllan —no ya cantan— y bailan en las contadas horas de expansión colectiva que sus amos les permiten.

A fines de 1763 pasa por Montevideo el francés Dom Pernetty y a su vuelta a Europa escribe su "Histoire d'un voyage aux isles

Malouines" en la que anota esta referencia: "Hay sin embargo un baile muy entusiasta y lascivo que se baila algunas veces en Montevideo; se llama *calenda* y a los negros, lo mismo que a los mulatos, cuyo temperamento es fogoso, les gusta con furor. Este baile ha sido llevado a América por los negros del reino de Ardra, en la costa de Guinea; los españoles lo bailan como ellos en todos sus establecimientos sin el menor escrúpulo. Es, sin embargo, de una indecencia que asombra a aquellos que no lo ven bailar habitualmente. Hay tal inclinación a este baile, que aún los niños se ejercitan en cuanto pueden mantenerse sobre sus pies. La calenda se baila al son de instrumentos y voces; los actores se disponen en dos filas, una delante de la otra, los hombres frente a las mujeres. Los espectadores hacen círculo alrededor de los danzantes y de los que tocan los instrumentos. Uno de los actores canta una canción cuyo estribillo es repetido por los espectadores, batiendo las palmas. Todos los danzantes tienen entonces los brazos semi-levantados, saltan, dan vuelta, hacen contorsiones, se aproximan a dos pies unos de otros, y retroceden con cadencia hasta que el sonido de los instrumentos o el tono de la voz, les advierte que se aproximen. Entonces se chocan de vientre unos contra otros, dos o tres veces seguidas, y se alejan después haciendo piruetas para comenzar el mismo movimiento, con gestos lascivos, tantas veces como el instrumento o la voz da la señal. De vez en cuando entrelazan los brazos y dan dos o tres vueltas, continuando chocándose de vientre y dándose besos pero sin perder la cadencia. Se puede juzgar cómo nuestra educación francesa quedaría asombrada ante una danza tan lúbrica. Sin embargo, los relatos de viajes nos aseguran que ella posee tanto encanto para los españoles de la América y que su uso está tan difundido entre ellos, que interviene hasta en sus actos de devoción: la bailan en la Iglesia y en las Procesiones: las religiosas no tienen a menos bailarla en Noche Buena sobre un teatro levantado en el coro, frente a la reja que dejan abierta para que el pueblo tome parte en el espectáculo; esta calenda sagrada se distingue de la profana en que los hombres no danzan con las religiosas."[7]

Sabrosa referencia en verdad. Sin embargo no conviene entusiasmarse demasiado con ella. Muchos viajeros de la época acostumbran a realizar sus expediciones entre los libros de su gabinete de trabajo y al musicólogo argentino Carlos Vega[8] le cupo hallar que esta referencia de Antonio José Pernetty no era más que un eslabón en un collar de plagios descarados que tenía su fuente en una noticia sobre Santo Domingo publicada por Jean Baptiste Labat en su "Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique",[9] referente a una Calenda vista y oída en esta isla de las Antillas en 1698, recogida luego en la "Histoire générale des Voyages",[10] publicada en París entre 1746 y 1761, aplicada luego a Montevideo por Pernetty en 1763, repetida en idioma inglés por Helms en su "Travels from Buenos Aires by

Potosí to Lima",[11] quien asegura con las mismas palabras haberla visto en Montevideo en 1806 y anotada por último bajo el nombre de Lariate por Mellet en su "Voyages dans l'interieure de l'Amérique Méridionale"[12] en Chile hacia el 1813.

¿Hubo una feliz coincidencia entre estos cinco autores? Indudablemente que no porque los textos superpuestos coinciden palabra por palabra. Vamos a cotejar las primeras frases:

1698 *Santo Domingo*	*1746-61* *Santo Domingo*	*1763* *Montevideo*	*1806* *Montevideo*	*1813* *Quillata, Chile*
"Lo que más les agrada y que es más corriente, es la calenda; viene de la costa de Guinea y según todas las apariencias del Reino de Ardra. Los españoles la han aprendido de los negros y la bailan en toda la América de la misma manera que los negros". *Labat*	Lo que más les agrada y que se cree venida del reino de Ardra sobre la costa de Guinea, se llama Calenda. Los españoles la han aprendido de los negros y la bailan como ellos en todos los establecimientos de América". *"Histoire Générale des Voyages".*	"Hay sin embargo una danza muy viva y muy lasciva que se baila a veces en Montevideo; se llama Calenda y a los negros y también a los mulatos, cuyo temperamento es ardiente les gusta con furor. Este baile ha sido llevado a América por los negros del reino de Ardra en la costa de Guinea. Los españoles lo bailan como ellos en todos sus establecimientos". *Pernetty*	"En Montevideo se practica mucho una danza viva y muy lasciva; se llama Calenda y tanto los negros como los mulatos, cuya constituciones son muy sanguíneas son excesivamente amantes de ella. Esta danza fué introducida por los negros que fueron importados del reino de Ardra en la costa de Guinea y los españoles la han adoptado en todos sus establecimientos". *Helms*	"Hay sin embargo una danza muy viva y lasciva que se baila mucho, y que se llama lariate, nombre derivado de los indios de la provincia; ha sido llevada por los negros de la Guinea y los españoles la ejecutan en casi todos sus establecimientos". *Mellet*

El valor de la referencia de Pernetty es pues muy relativo. Pocos días permaneció éste en Montevideo; quizás alcanzara a verla en nuestra ciudad, y cuando a los dos o tres años dió forma a su libro de viajes, extrajo de su biblioteca el tomo de Labat o la "Histoire Générale des Voyages" y sin mayor rubor lo copió textualmente. Por otro lado la curiosísima "Calenda sagrada" que figura al final de su relación no está consignada para Montevideo precisamente, y Pernetty descarga su responsabilidad con esta cómoda frase denunciadora por otro lado de sus plagiarias intenciones: "los relatos de viajes aseguran"...

La fantasía del viajero francés a ese respecto es realmente exuberante. A la manera de vetustos "misterios" medievales registra

una calenda sagrada en las catedrales americanas a mediados del siglo XVIII.

Dejando a un lado el plagio en torno de su procedencia —Reino de Ardra en la costa de Guinea— y el hecho curiosísimo de que los españoles la bailaran también en sus establecimientos o plantaciones, lo que llama la atención es la descripción coreográfica de la Calenda. Esas dos filas de danzantes, el estribillo que alternativamente cantan los actores, el batido de palmas de los espectadores, son todos elementos que perduraron hasta nuestros días. Esos Candombes que se bailaron en Montevideo a fines del pasado siglo recordaban textualmente esas evoluciones coreográficas como veremos más adelante.

3. Los Tangos de 1807 y 1808. — A principios del siglo XIX, el Cabildo de Montevideo certifica la presencia de los Candombes a los que llama indistintamente "tambos" o "tangos" prohibiéndolos en provecho de la moralidad pública, y castigando fuertemente a sus cultores. Expulsados definitivamente los ingleses después de la segunda invasión, el gobernador Francisco Javier Elío convoca al Cabildo el 26 de setiembre de 1807 y de consuno resuelven: "Sobre Tambos bailes de Negros"... "Que respecto á q.e los Bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohivan absolutam.te dentro y fuera de la Ciudad, y se imponga al q.e contrabenga el castigo de un mes álas obras publicas".[13] En el Indice General de Acuerdos, un libro manuscrito en esa misma época, se estampa la palabra "Tangos" por "tambos".[14] El texto de esta resolución nos sirve para demostrar el amplio predicamento que tuvieron los Candombes, ya que el máximo cuerpo estatal se ocupa de ellos en horas verdaderamente solemnes y críticas.

No es posible, desde luego, remontar el origen del Tango de fines del siglo XIX, a esta expresión de casi un siglo antes, por la sola similitud de un título. La palabra Tango cubre en ese mismo siglo tres expresiones: el Tango o Tambo de los negros esclavos, el Tango español que se irradia en 1870 por la vía de la zarzuela, y el Tango orillero que florece en 1890.

La resolución del Cabildo de 1807, al parecer, no se tuvo muy en cuenta, por cuanto al año siguiente, los vecinos de Montevideo solicitan al Gobernador Elío que los reprima más severamente. En este petitorio se habla por primera vez de las "salas" o sitios cerrados en los cuales se efectuaban a veces estos bailes. Dice el documento: "Los Vecinos de esta Ciudad q.e tienen esclavos, se quejan amargam.te deq.e los vayles de estos, que se hacen dentro y fuera de ella, ([es causa de q.e los mismos criados]) acarrea gravisimos perjuicios alos amos por q.e con aquel motibo se relajan, enteram.te los criados, faltando al cumplimiento desus obligaciones, cometen varios desordenes y robos alos mismos amos p.a pagar la casa donde hacen los vayles,

y si no les permiten ir á aquella perjudicial diversion viven incomodos, no Sirben con voluntad y solicitan luego papelde venta".[15] Mas adelante se estampa en el mismo documento las palabras "Tangos de Negros".

4. Bailes de negros durante la Patria Vieja (1813 y 1816). Todas estas marchas y contramarchas de la autoridad, ya prohibiendo, ya autorizando los Candombes, se repiten durante el período artiguista. En 1813, por ejemplo, durante el sitio de Montevideo, Francisco Acuña de Figueroa anota en su célebre diario histórico:

En tanto se miraba
La casa de los negros que, brillaba
Con hogueras y luces, y se oía,
Allá en sus campamentos,
Con lejanos acentos,
De músicas marciales la armonía;
Y el rumor de sus gritos de alegría,
Demostración notoria
De la nueva feliz de una victoria.[16]

El negro sabía que la patria naciente le había de traer su libertad. El 27 de enero de 1816 el Cabildo lanza un bando sobre Orden Público en cuyo artículo 14 establece: "Se prohiben dentro de la Ciudad los bayles conocidos por el nombre de Tangos, y solo se permiten á extramuros en las tardes de los días de fiesta, hasta puesto el Sol; en los quales, ni en ningún otro día podrán los Negros llevar armas, palo, ó macana, so pena de sufrir ocho dias de prision en la limpieza de la Ciudadela".[17]

Durante las célebres fiestas mayas de 1816, liberados del poder español, los montevideanos en plena plaza mayor vieron a los negros asociarse al júbilo general en su manera auténtica de expresarse, referencia ésta que no he visto sopesada hasta la fecha: "Por la tarde, una hora antes de las vísperas aparecieron en la plaza principal algunas danzas de negros, cuyos instrumentos, trages, y baile eran conformes a los usos de sus respectivas naciones; emulando unos á otros en la decencia, y modo de explicar su festiva gratitud al dia en cuyo obsequio el Gobierno defirio á este breve desahogo de su miserable suerte".[18]

Es curioso: por primera vez en un documento relativamente antiguo se habla expresamente de la "decencia" de este espectáculo. Es el momento del apogeo de Artigas. Promulgada la abolición de la esclavitud por un bando de las fuerzas patriotas de 1814, los negros agradecen emocionados en su ritual manera de expresión: bailarán un Candombe en homenaje al fausto día de mayo.

5. Saint-Hilaire describe las danzas negras de 1820. — El 1.° de noviembre de 1820, hallándose de paso por Montevideo Agusto Saint - Hilaire, describe de esta manera las danzas negras que ve bailar: "paseándome por la ciudad llegué a una pequeña plaza donde danzaban varios grupos de negros. Movimientos violentos, posturas innobles, contorsiones horrorosas, constituían los bailes de estos africanos a los cuales se entregaban apasionadamente con una especie de furor. Realmente, cuando danzan se olvidan de sí mismos".[19]

6. La fiesta negra del Día de Reyes de 1827. — Años más tarde y en la festividad de los Reyes Magos, el 6 de enero de 1827, el día oficial de los Candombes guerreros, Alcides d'Orbigny vió bailar esta danza en la antigua Plaza del Mercado y anotó esta emocionada interpretación: "El 6 de Enero, día de los Reyes, ceremonias extrañas atrajeron nuestra atención. Todos los negros nacidos en la costa de Africa se reunieron por tribus, cada una eligiendo en su seno un rey y una reina. Disfrazados de la manera más original, con los trajes más brillantes que pudieron encontrar, precedidos por los *vasallos* de sus tribus respectivas, estas majestades por un día se dirigieron primero a misa y luego pasearon por la ciudad; y así reunidos por fin en la pequeña plaza del mercado, todos ejecutaron allí, cada cual a su modo, una danza característica de su nación. Ví sucederse rápidamente danzas guerreras, simulacros de labores agrícolas y figuraciones las más lascivas. Allí, más de seiscientos negros parecían haber reconquistado en un instante su nacionalidad en el seno de una patria imaginaria, cuyo solo recuerdo, entregados a estas ruidosas saturnales, les hacía olvidar en un solo día de placer, las privaciones y los dolores de largos años de esclavitud."[20] A esta danza la llama "Bámbula" el cronista del "Comercio del Plata" en 1857 en la referencia que más adelante analizamos.

7. Comparsas negras en el Carnaval de 1832. — La presencia del negro en el carnaval montevideano no data de 1870, época en que se fundan las primeras "sociedades de negros", como se ha repetido hasta el cansancio en artículos y hasta libros. Cuarenta años antes, por lo menos, ya hay documentos que certifican la intervención del hombre de color, en calidad de tal, dentro de las clásicas fiestas. El periódico satírico "La Matraca" publica en la época una visión de las carnestolendas de 1832 con estas vívidas palabras: "Unos van, otros vienen; unos suben, otros bajan. Aqui un turco, alli un soldado de la marina; el mamarracho de los Diablos, el cartel de la comedia. Por acá la policía, por alla los negros con el tango."[21] Esta última referencia al Tango de los negros tomada como acepción genérica del Candombe, reproduce el mismo hecho de 1807. Nos extraña el párrafo que se refiere a "los Diablos" ¿es acaso una expresión similar

a los Diablitos de Colombia que analizamos en párrafos posteriores? El documento no aclara nada al respecto.

8. La aparición de la palabra "Candombe" en 1834. — El 27 de noviembre de 1834 el periódico "El Universal" publica en léxico bozalón un "Canto patriótico de los negros, celebrando a la ley de libertad de vientres y a la Constitución" firmado por "Cinco siento neglo de tulo nasione". Esta poesía es recogida luego al año siguiente en el primer tomo del "Parnaso Oriental" y adjudicada a Francisco Acuña de Figueroa. En ella, por primera vez, hemos visto aparecer la palabra "Candombe". Tiene el encanto ingenuo de las letrillas de un Góngora, quien ensaya también siglos antes el remedo del habla de los negros, y comienza así:

"Compañelo di candombe
Pita pango e bebe chicha,
Ya le sijo que tienguemo
No se puede sé cativa:
Po léso lo Camundá,
Lo Casanche, lo Cabinda,
Lo Banguela, lo Manyolo,
Tulo canta, tulo grita..." etc.

9. Edicto policial sobre Candombes en 1839. — El 28 de junio de 1839 la Policía libra un decreto reglamentando "Los bailes denominados *candombes*, con el uso de tambor". En él se establece que están prohibidos en el interior de la ciudad y sólo permitidos frente al mar, hacia la parte sur, los días festivos debiendo terminar a las nueve de la noche. Posteriormente fueron consentidos dentro de las casas en distintas partes de la ciudad, habiendo por lo tanto caído en desuso la primitiva ordenanza.[22]

10. Una litografía sobre danzas negras de comienzos de la Guerra Grande (1843). — En el segundo número del periódico "El Tambor de la Línea" que se editaba en el Montevideo de 1843 y que, según Zinny, se hallaba dirigido por Fernando Quijano, aparece un documento insólito sobre las costumbres de la raza negra. Este segundo número que perteneció al mismo Zinny y que hoy se custodia en la Biblioteca de la Universidad de la Plata, no tiene día ni mes y fué publicado al comienzo de la Guerra Grande dentro del Montevideo sitiado por las fuerzas de Oribe.

El documento trae dos preciosas referencias: en primer término, una litografía de un baile de negros —la única que hemos hallado en toda la iconografía rioplatense— que se reedita por primera vez; en segundo término, una traslación precisa de la prosa de los negros ladinos.

La litografía de un dibujo al carbón, representa un "batuque", sinónimo en este caso del Candombe. A un lado los hombres —soldados del batallón de libertos— con sus tamboriles que sostienen, de pie, entre las rodillas. Esos tamboriles en cuanto a su estructura y dimensiones son exactamente los que aún hoy se practican en Montevideo y se llevan colgados al costado izquierdo por medio de una correa. Al otro lado se hallan las mujeres batiendo las palmas. Es decir: la diferenciación de sexo ya está definida y como tal la danza no pertenece a un concepto coreográfico "colectivo". En el centro se observan tres hombres y una mujer; el segundo personaje masculino, con el cuerpo echado hacia atrás ensaya un paso bien conocido del Candombe uruguayo. El movimiento general de todos los personajes apresado con feliz graficismo, responde a lo que aún hoy puede verse en el carnaval montevideano.

El texto que acompaña el grabado dice así:

"Cumpañeru!... ya qui turu vusotro acabamu ri bairá, ri batuqui cun nuestra ningrita, para rase á cunuseé á ese Siñore *branquillo,* rumieru qui tinemu; ya qui hemu tumaru un pocu ri *Cachuri,* y vamu á impezá ri nuevu nuetro bairi; mi parece mijuri, qui entre musotro memu, si fumase una caucioni, un renguaíri brancu, para cantase cu primiso ri nuetro Generá, cuandu se aseca esu *brancu frujunasu,* á tucánu ra *ribarosa, y rigueyo y tin tin,* tirandu unu tiru, para gatase puvura un má. Esa Cancioné narie puere hacere mijó, qui nuetro cumpañeru érotó *Ciriro Virá* qui etá cu nusotro y turu ru negru rivemu pirisiru in nete mumentu—Todos-si, si... Qui ra haga—Cirilo — Nada para mi mas placentero que servir á la noble Causa que defendemos con el fusil y con la pluma, macsime cuando con esta ultima, sirvo y complasco á las ninfas que nos cercan, que aunque nacidas en el ardiente clima del Asia, no por eso ceden en hermosura y gentileza; a las heladas, blancas y rubias Alemanas; venga una pluma, un poco de papel y tinta, que en este momento, me encuentro inflamado, y voy á improvisaros una Cancion, no en castellano castiszo cual yo lo pronuncio, sinó en lengua mestiza que todos entengamos — si, si qui tudu intingamu — Aqui etase pape y pruma, y tinta que trache sagento — Bien: atencion compañeros; oid el Coro, aprendedlo, y despues ,en cada estrofa que improvise lo repetireis — Si, si... Atención, pondremos antes que es compuesta por otro y se lo mandaremos al tambor de la Línea, pues no quiero que suene el nombre del negro Cirilo, en versos improvisados.

Cancion ri un CASANCHA
Qui tuvo in CAGANCHA.

Curo

Tambura musique,
Tambura siñó...
¡Murí pu la Patlia!...
¿Digurayú?... Nó...

No quiele é savagle
Rijano pasá
Ra cane felesca
Si viene pu má.



Fig. 13. — UN BATUQUE DE LA EPOCA DE LA GUERRA GRANDE. Litografía publicada en el periódico "El Tambor de la Línea", N.º 2, Montevideo 1843 (Biblioteca de la Universidad de la Plata)

Curo

A ninguno neglo
Le imputa, ni a mí;
Tiniendu pambazu
Y guen cachurí.

Curo

Tiniendo ra chicha
Y pitando pangu;
Que comu balin Glese
Baire ri fandangu",
etc.

La larga canción de los casancha termina con esta anotación del redactor de "El Tambor de la Línea": "Tal fué la escena que presencié el Domingo á la tarde, y que escribi en el acto para llenar esta página incluyendo en ella la Cancion que no tardó en mandarme el Dr. Cirilo Vidal, soldado del Batallón Núm. 4".

11. La chicha y la bámbula de 1857. — La primera referencia expositiva e interpretativa acerca de las danzas afro-uruguayas data del año 1857. Se refiere un articulista del "Comercio del Plata" en su número del 21 de enero de ese año a dos bailes negros que se practican en el Uruguay: la "Chica", danza de carácter erótico que no es otro caso que el Candombe, así llamado al parecer por ese entonces y a la "Bambula", danza pírrica, que Ildefonso Pereda Valdés ha identificado con la referencia de D'Orbigny del año 1827. Esta crónica tiene una encantadora inocencia y modestia en sus comienzos y de todas maneras es un documento de época que merece ser transcrito en toda su extensión:

"Bellas artes — la chica — la bámbula y el progreso. — Mui pocas ciudades de la América del Sur pueden reivindicar presentemente mas que nosotros ese viejo diploma literario. — Templo de las bellas artes. En efecto, poseemos en una escena magnifica todas las espresiones reunidas sea en el canto, sea en el drama, del injenio humano y esas celebridades que han llenado de sorpresa y admiración los grandes pueblos europeos, empiezan á seguir en sus pasos el camino de Montevideo, como antes se transportaban de Paris á Londres en un dia de descanso".

"Por derecho que tengamos á ser orgullosos no dejemos de mirar alrededor de nuestra vida cotidiana todo lo que de cerca ó de lejos, en tal ó cual modo representa las pasiones ó las sensaciones del alma".

"En apoyo de esta opinión, el humilde crítico podría recordar el ejemplo de los ilustrados señores Alejandro Dumas y Julio Janin á quienes encontro cierto dia en Paris en el teatro de los "*funambuls* (bailarines de cuerda). Dos dias antes, Alejandro Dumas habia hecho

representar en el teatro francés su célebre drama Antonini y Julio Janin lo habia criticado en el tan acreditado *Journal des Débats;* y entretanto, despues, venian los dos juntos para observar y criticar la mímica del payaso y las gracias de la Colombina".

"Nosotros, pigmeos al lado de tales ilustraciones, ¿por qué nos tomaremos la licencia de hacer algunas observaciones críticas respecto al baile de los negros, esa perpetua é inimitable diversión que los descendientes de la raza africana quieren tanto, por ciudadanos políticos que sean, como ántes la querian bajo las cadenas de la esclavitud?"

"La *chica* es un baile apasionado novelesco; es decir, la cachucha de los negros; ese viejo drama de amor en accion que atraviesa todas las jeneraciones del mundo, que se trasmite por todos los senos y todas las pupilas de la especie humana, sean de tal ó cual color, y constituye una de esas poderosas leyes de igualdad que Dios ha establecido en su eterna sabiduria para protestar contra los escesos y las tiranias de los mortales."

"La *bámbula,* mímica guerrera, esgrima de bastones mui semejante a la *pirrica* de los griegos, ese baile de las lanzas chocando contra los escudos, no gusta mas en el tiempo presente que á los patriarcas de la jente morena. La jeneracion nueva, sobre todo entre las mujeres, desdeña esos recuerdos de los antepasados; las negritas jóvenes y buenas mozas se entregan ardientemente á las delicias de la polka de la mazurka, de la varsobiana, libando la copa envenenada de las emociones europeas, y como sucede á todo lo que es ó se figura ser perfeccionado, desprecian altamente á sus parientes."

"El Progreso, ese formidable carro que lleva al pasar una porcion de cada jeneracion en la cuna y la trasporta á cualquier estacion mas adelante, no deja de pisar bajo sus ruedas á todos los que se quedan detras. Hace lo mismo con los blancos y con los negros, porque si no es ciego como el destino, no es menos inflexible. ¿Cuál será la conclusion que de esto sacaremos? Ninguna, absolutamente ninguna! ¿Qué se puede concluir en el presente de los hechos destinados a realizarse en el porvenir? El porvenir, á su vuelta cuando se haga presente, lo dirá lo mismo y la humanidad, al concluir su carrera, encontrara qué... Vive Dios! no lo sospechamos".

"Cuántos raciocinios sobre el argumento de dos ó más morenos que saltan delante? Malditas sean señores las lenguas de esos criticos que no saben ni pueden callarse en los entreactos de la escena!"

Este documento revela dos cosas importantes: el nombre y la descripción de dos danzas afro-uruguayas y la demostración de que ambas ya se hallaban en decadencia a mediados del pasado siglo, ya que las jóvenes de color libaban "la copa envenenada de las emociones europeas" que no era otra cosa que la Mazurca, la Polca y la Varsoviana, desdeñando el baile de sus progenitores que constituía ya una edad vencida.

12. La clásica descripción de Isidoro De-María. — En 1888 Isidoro De-María publica el segundo tomo de sus célebres tradiciones y recuerdos "Montevideo Antiguo", en el cual figura un capítulo intitulado "El Recinto y los Candombes" que sirvió de base a todas las reconstrucciones que se han intentado sobre el antiguo espectáculo.

De-María testigo presencial de los mismos en épocas lejanas, establece el período de auge del Candombe entre los años 1808 y 1829. Extracto, en su parte puramente musical y coreográfica, la descripción de nuestro delicioso memorialista: "La costa del Sur era el lugar de los *candombes*, vale decir la cancha ó el *estrado* de la raza negra, para sus bailes al aire libre. Si la raza blanca bailaba al compás del arpa, del piano, del violín, de la guitarra ó de la música de viento, ¿porqué la africana no había de poder hacerlo también al son del tamboril y de la marimba? Si la una se zarandeaba en el fandango, el bolero, la contradanza y el pericón con sus figuras y castañeo, bien podía la otra sacudirse con el *tan, tan*, del candombe. Los domingos, ya se sabía, no faltaba el candombe, en que eran piernas lo mismo los negros viejos y mozos, que las negras, con licencia "de su merced el amo ó la ama", salvo si eran libertos ó esclavos de algún amo de aquellos que los trataban á la baqueta, sin permitirles respiro. Cada *nación* tenía su canchita de trecho en trecho, media alisada á fuerza de talón, ó preparada con una capita de arena, para darle al *tango*. Los Congos, Mozambiques, Benguelas, Minas, Cabindas, Molembos, y en fin, todos los de Angola hacían allí su rueda, y al son de la tambora, del tamboril, de la marimba en el mate ó porongo, del mazacalla y de los palillos, se entregaban contentos al candombe con su *calunga, cangué*... *eee llumba, eee llumba*, y otros cánticos, acompañados con las palmadas *cadenciosas* de los danzantes, que movía piernas, brazos y cabeza al compás de aquel *concierto* que daba gusto á *los tíos*. Y siga el *tango*, y el *chinchirin chindá, chinchi*, y el *tan-tan* del *diviertimiento de las clases*, y de la multitud que, siguiendo la costumbre, iba á festejarlo en el paseo del Recinto"... "El tango se prolongaba hasta la puesta del sol, con sus variantes de *bebe chicha*, para refrescar el gaznate, seco de tanto *eee llumba, eee llumbá*, y paseantes y danzantes se ponían en retirada. ¡El día de Reyes! —¡Oh! en ese día de *regia* fiesta, era lo que había que ver. —Vamos á los Reyes, á las salas de los Benguelas, de los Congos y demás, por el barrio del Sur, era la palabra de orden de el ama de casa, y apróntense muchachas; y los chicos saltaban de contento. Y como la soga va detrás del caldero, allá iba también el padre de *brazete* con la señora, y toda la sacra familia por delante"... "En cada sala un trono, con su cortinaje y el altar de San Antonio ó San Baltazar, y el platillo, á la entrada para los cobres ó pesetas, con el *capitán* guardián de la puerta y de la colecta. En el trono aparecían sentados con mucha gravedad,



FIG. 14. — EL PASEO DEL RECINTO, donde Isidoro De-María vió bailar los Candombes en la primera mitad del siglo XIX. Oleo firmado por "C. R." que data de esa época. (Museo Histórico Nacional)

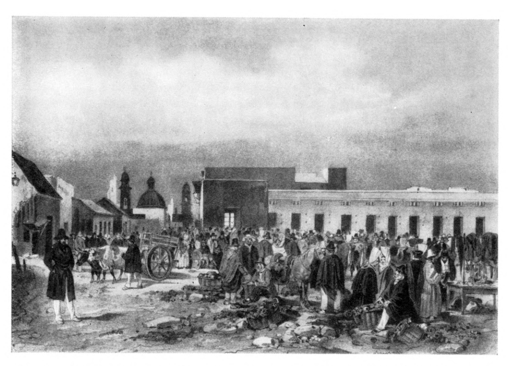


FIG. 15. — LA PLAZA DEL MERCADO, hoy calles Sarandí y Mercadito Viejo, donde d'Orbigny vió bailar en 1827 danzas negras. Litografía de Bayot sobre dibujo de Lauvergne tomado en 1836 durante el viaje de la corbeta "La Bonite" (Museo Histórico Nacional).

el Rey tío Francisco Sienrra, ó tío José Vidal, ó tío Antonio Pagola, con su par de charreteras, su casaca galoneada y su calzón blanco con franja, y sus colgajos con honores y decoraciones sobre el pecho. A su lado la Reina tía Felipa Artigas, ó tía Petrona Durán, ó tía María del Rosario, la mejor pastelera, con su vestido de rango, su manta de punto, su collar de cuentas blancas ó su cadena de oro luciendo en el cuello de azabache: y las princesas y camareras por el estilo"... "La fiesta no paraba en eso. Los Reyes y sus acompañantes asistían en *corporación* á la Matriz á la fiesta de San Baltazar, cuyo altar pertenecía á doña Dolores Vidal de Pereira, quien por de contado, lo preparaba con magnificencia para la función del Santo. Concluída ésta, salía la comitiva africana con su vestimenta de corte por esas calles de Dios ó hacer la visita de regla al Gobernador y demás autoridades, quienes la recibían muy cortesmente y la obsequiaban"...[23]

13. Eva Canél describe el Candombe de 1874. — La escritora española Eva Canél alcanza a ver los últimos vestigios de esta danza.

Se refiere a los candombes de 1874 que se realizaban a techo cubierto presumiblemente en la llamada "sala de los congos" de la calle Ibicuy y Canelones: "El candombe es un baile de negros, soso, requebrado y calmoso, que debe tener su origen en el Africa. Reúnense los negros en un salón; un músico, sea dicho con perdón del arte, *cajea* un bombo descomunal dando acompasadamente con las palmas de las manos en aquella especie de cajón, mesa o tambor montenegrino, domador de esos callejeros. Un caballero retinto, se levanta ceremoniosamente á buscar una señorita del color de las moras maduras, que suele estar púdicamente vestida de blanco y tan correctamente sentada como cualquier colegiala recién presentada en el gran mundo; hace el caballero una ceremoniosa cortesía invitando á bailar á la elegida, y ella se pone de pié; vuelve la cabeza echando una mirada á la cola para ver si está larga y estiradita, y se cuelga del brazo que su pareja le presenta. Cuádranse ambos en medio del salón uno frente del otro, y como la estancia suele estar muy despejada porque no se permiten otros asientos que los humildes bancos que la rodean, quedan las dos figuras tiesas, erguidas y muy visibles para los espectadores./ Dán él y ella unos pasos adelante puestos en jarras y contoneándose con movimientos de negro *cimarrón*. Cuando se han acercado hasta la distancia de un metro poco más o menos, hacen con la mano derecha (la izquierda continúa en la cadera) un signo como si dijeran: "Calla, que ya me las pagarás", y girando con media vuelta hacia la izquierda, vuelven á su sitio con la misma parsimonia para repetir tres ó cuatro veces la propia tontería y retirarse después, dejando el sitio á otra pareja. Este es el cuento de no acabar nunca, y así suelen estar los negros orientales, mejor dicho africanos, horas y horas moliendo y remoliendo, entretanto el *cajeador* sigue impertérrito su

bombeo con intérvalos muy cortos de descanso./ Esta danza ni tiene accidentes ni me parece a mí que puede despertar entusiasmo, por más que algunas negritas sacan bastante partido de la sosera del baile moviendo las caderas con desmadejamientos rítmicos y dejadeces lánguidas./ Asi se bailaba el candombe allá por los años 1874, y creo que seguirá bailándose mientras haya *negritos* apegados á sus tradiciones. / Algún periodista endiablado, hizo una frase á costa de los demócratas rojos, y vean ustedes por donde quedaron señalados con el mote de *candomberos* los que nosotros llamaríamos demagogos por cobijar bajo su banderín de partido á toda la *gauchada* de armas tomar que sabía escupir por el colmillo."[24]

Con todo su malhumor y antipatía por el baile de los negros orientales, esta referencia de Eva Canel, fija una fecha y marca un jalón dentro de la evolución del mismo.

En realidad esto ya no es el Candombe, por más que exista el acompañamiento de un membranófono. Es una danza de pareja suelta independiente y lo que definía justamente a aquél era el hecho de ser "de conjunto", es decir que las parejas coordinaban entre sí sus movimientos, dándole un carácter general a todo el salón de baile.

14. Los candombes ya han desaparecido en 1889. — La demostración fehaciente de la desaparición definitiva de los Candombes antes de 1889 se halla en esta nota con entonación pretérita que Daniel Granada estampa en su "Vocabulario rioplatense razonado" cuya primera edición data precisamente de esa fecha: "CANDOMBE,m. — Danza de negros. — Hacían estas danzas los negros africanos en Montevideo, hasta hace poco tiempo, todos los años, desde el día de Navidad (25 de diciembre) hasta el de Reyes (6 de enero), con el aparato de instrumentos, trajes y clamoroso canto que les era peculiar. Hoy en el día, habiendo muerto la mayor parte de los negros africanos y de los que conservaban sus costumbres, los candombes, aun cuando se repiten todos los años en la época indicada, están despojados de sus formas características, de manera que sólo tienen de ellos el nombre."[25]

15. Un último documento de 1900 referente a la zemba o candombe. — En los últimos años de su vida, el Candombe se ha transformado en danza de pareja suelta, independiente, picaresca. Uno de sus postreros recuerdos se halla estampado en la revista "Rojo y Blanco" del 18 de noviembre de 1900. En ella se publica un artículo firmado por "Mandinga" que lleva el título "Un Candombe" donde se transcribe un reportaje al negro Carrillo y a la morena Manuela Aldonaire que habitaban en el barrio "La Comercial", a la izquierda del Hospital Italiano, frente casi a la Plaza de Frutos. Dice el comentarista: "Cerca de esa plaza, en una casa medio derrumbada, á la

que se entra por un boquete abierto en el cerco, vive el moreno Carrillo, casi ciego, ex-sargento del 5.º de cazadores, y mantenedor entusiasta del tradicional *Candombe, zemba, ó baile de nación,* como dice la gente de color." ..."El veterano Carrillo, arrimado al cerco, tenía entre sus piernas, ágiles todavía, un tamboril que acaso lució en los buenos tiempos del Carnaval, por las calles de Montevideo, y lo hacía sonar con el característico golpeteo de llamada"... Más adelante el articulista trae las palabras de dos estribillos de Candombe y una breve descripción del mismo: "Para entusiasmar á la gente, cantaba las viejas *zembas,* con esa voz infantil de los morenos: *Cararoioué, Cararoioué... Rivera, Rivera, Rivera* —y algo más que no era fácil entender—. ¿Qué es eso de *Rivera?,* preguntamos a una morena vieja y también ciega, que tiene el nombre pintoresco de Manuela Adonaire. — Esa es una zemba antigua, *rel* tiempo del finao *Rivero,* el general"... "Pasó otro rato: Carrillo llamó á un chiquilín y le dió un tamboril pintado de blanco y celeste, para que lo acompañara a tocar. El botija tenía pocas disposiciones, pero golpeaba seguido. — Ahí está el Congo, dijeron dos o tres; y en efecto se presentó un moreno que suele verse por las calles vendiendo yuyos, un moreno alegre que es para bailar y quebrarse, como vara verde. En cuanto entró, se sacó el saco, dió a un muchachón blanco que estaba entre los curiosos el tamboril blanco y celeste, y mientras sonaba el clásico candombe y Manuela Aldonaire cantaba con Carrillo, salieron á bailar dos parejas: el Congo con una vieja morena de cabeza muy armada y delantal blanco almidonado; y dos morenas voluntarias, que se hacían frente, á falta de hombre... Manuela Aldonaire y Carrillo cantaban á dúo *Pia, piaué, zamba, calamba.. pia, piaué,* hasta que no pudieron más; el Congo caminaba con pasitos menudos, se retorcía, hacía cocos á su compañera, cantaba, llamaba á otros á bailar... El candombe no se armaba".

El artículo termina con estas definitivas palabras: "Decididamente el candombe ha muerto; era demasiado inocente... como baile, se entiende. O como dice un amigo nuestro que sabe latines: *In illo tempore populus bonus...* ahora, ya no hay baile sino se agarran, aunque sea de la mano".

16. El último memorialista de los Candombes. — En 1922 el Doctor Domingo González escondido bajo el seudónimo de "Licenciado Peralta", a los 85 años de edad publicó un tomo de memorias intitulado "La Atalaya de Ulises" en cuyas páginas 108 y 109 describió los candombes que había visto en su adolescencia durante la época de la Guerra Grande. Su memoria fresca y rozagante, como se puede demostrar por la precisión con que relata y recuerda hechos y personajes, le ha valido el título de "el último memorialista". Sin embargo, por razones de técnica documental no hemos querido situar

su documento en la época en que asistió a ellos —1850 aproximadamente— sino como postrer relato de esta serie de referencias. Repite lo ya sabido y agrega un estribillo más de la antigua pantomima coreográfica: "Los candombes no carecían de interés, pues allí se veían como actores a la mayoría de los morenos viejos de ambos sexos y a las negritas criollas, y como espectadores, a los paseantes domingueros en general, y a muchas personas, distinguidas de la sociedad Montevideana, entonces. Estos saludaban y aplaudían a los Reyes Congos, que se exhibían, luciendo ricos trajes alquilados o prestados, tanto de Rey como de Reina, apareciendo en tal carácter, el moreno, tío Joaquín, de la casa de Luna, o la morena tía Pemba, de la casa de Don Julián Robledo que llegué a conocer y vivía en la calle hoy de 33 en el mismo sitio que ocupa al presente la casa número 1320 a 1337, propiedad de Don Francisco Piria. El canto monótono, como el acompañamiento y la misma danza, formaba una combinación original, verdaderas disonancias, a que era preciso habituar el oído.

Eculé... culé, lín... culé.
Machubá... colobá minué.
Bigulé, bigulé...

"Y con estas y otras parecidas cantinelas, se pasan las horas en el "Recinto", sin otro aliciente, que la propia extravagancia de los detalles simple desiguales de estas fiestas originarias, del Congo y del Senegal".

C) EL CANDOMBE

17. Fuentes y escenario del Candombe. — Desaparecido en el Uruguay en los actuales tiempos como expresión viva de una colectividad racial y aún como supervivencia de otras edades, podemos reconstruir la coreografía del Candombe por dos caminos valederos: el documento literario de viajeros y cronistas de antaño y por el recuerdo de los ancianos de color que hemos interrogado al respecto. Afortunadamente no existe contradicción entre ambas fuentes. Aunque ocurren ciertas discrepancias de forma, se verá, por las razones que apuntamos, que ellas indican una lenta evolución cronológica más que un cambio radical o una contradicción definida.

Las personas de color a quienes hemos recurrido en procura de referencias sobre el Candombe están todas contestes en afirmar que el candombe desapareció alrededor de 1880 pero que perduró hasta ya entrado el siglo XX a manera de danza inicial en toda sesión de baile que se realizara en determinados "conventillos" habitados por gente de la raza negra. Era algo así como el "primer vals" que abría el cotillón, al que seguían Mazurcas, Chotis, etc., y tenía únicamente un desvaído recuerdo de las calendas coloniales.

Si unimos, pues, las dos fuentes y tomamos como época un punto intermedio entre la desaparición del Candombe y la aparición de las "sociedades de negros" carnavalescas, podemos reconstruir con bastante certeza su ceremonia y coreografía.

Hacia las postrimerías del Candombe ya en decadencia, el pintor Pedro Figari alcanzó a tomar algunos apuntes; sobre ellos y sus recuerdos, en horas de ancianidad creadora reconstruyó pasos y ceremonias. Sus espléndidas telas y cartones no son documentos textuales; la verdad ha sido trascendida hacia un superior lenguaje plástico y algunos detalles —como la vistosa decoración de los tamboriles a la manera antillana— no coinciden con la realidad uruguaya rigurosa y menos brillante. Sin embargo, en los apuntes previos a sus cuadros, Figari se ciñe estrechamente a la verdad y capta el movimiento y los personajes con un lápiz inquieto y veraz. Tres apuntes inéditos nos ha facilitado amablemente el Prof. Pedro Figari, hijo del pintor desaparecido; en dos de ellos puede observarse la teoría del movimiento de los bailarines, en tanto que en el otro, los reyes congos hacen su entrada ceremoniosa en la sala del Candombe. Con respecto a esto último vamos, en primer término a fijar su ámbito adecuado.

Alrededor de 1800 se efectuaban en la antigua Plaza del Mercado y en el Cubo del Sur, bastión que remataba frente al mar en la costa sur, el ala de la muralla que corría en esa dirección desde la ciudadela enclavada en la hoy Plaza Independencia. Tenían lugar especialmente entre el 25 de diciembre y el 6 de enero, fechas en que las autoridades los permitían por cuanto iban precedidos de visitas de cortesía y de pleitesía a las casas de los principales dignatarios. Además, se repetían esporádicamente en cuanta oportunidad viniera bien, aunque ésto fué lo que dió origen a las reiteradas protestas de los vecinos y consecuentemente la prohibición del Cabildo en los primeros tiempos y de la Policía posteriormente.

A parte de estos lugares públicos, los esclavos tenían sus "salas". En documento ya analizado, se establece que en 1808 los negros poseían casas habilitadas para estos fines, locales que alquilaban y adornaban de manera adecuada; en la segunda mitad del siglo XIX proliferaron en abundancia.

Los negros, como en todas partes de América, estaban organizados en Montevideo por "naciones" o grupos tribales de acuerdo con su teórica procedencia africana. Cada una de ellas tenía su rey y su reina, elegidos según el grado de nobleza de que gozaban en la localidad africana. Posteriormente se les escogió entre los más ancianos y mejor reputados. Alrededor de 1870 sus salas se hallaban distribuídas de la siguiente manera:

Nación "Mina Nagó", en la calle Joaquín Requena esquina Durazno. Reyes: María Rosco de Barboza y Manuel Barboza.

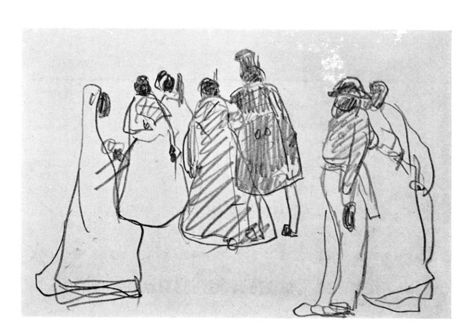






Fig. 16. — TRES APUNTES A LAPIZ DE PEDRO FIGARI SOBRE ESCENAS DE CANDOMBE. En la parte superior, la llegada de los Reyes Congos a la sala. (Colección de Pedro Figari, hijo).

Nación "Congos Minas", en la calle Ibicuy esquina Soriano. Reyes: José Gómez y Catalina Gómez.

Nación "Lubolos", en la calle Sierra y La Paz. Reyes: José Casoso y Margarita Sarari.

Nación "Minas Magi", cuyos reyes eran Catalina Vidal y su esposo el Capitán Benjamín Irigoyen, ganador éste último de ese grado en la Guerra Grande, por su actuación descollante en la defensa de Montevideo.

Nación "Minas Nucena", en la calle Río Negro e Isla de Flores.[25]

La muerte de los últimos africanos a fines del siglo XIX, desintegró totalmente esta organización.

18. Los personajes del Candombe. — Los personajes que integraban el Candombe eran: el *Rey* y la *Reina* lujosamente ataviados, símbolos de la autoridad y recuerdo de la reyesía de su país de origen. El *Príncipe* que venía a ser algo así como el "mameto" o el "suena" de las congadas brasileñas según Ildefonso Pereda Valdés. El *Escobillero* que en realidad era el maestro de ceremonias (el "capataz" de los Cucumbys), en un principio mandaba con un palo que luego cambió por la escobilla. Llevaba una piel de oveja a manera de delantal de la cual pendían numerosos espejuelos y cascabeles que sonaban alegremente al moverse. El *Gramillero* o médico de la tribu (el "quimboto" o hechicero de las Congadas y Cucumbys). Su nombre viene por medio de una clarísima semántica a desembocar en el curandero. El curandero usa hierbas medicinales, yuyos, gramillas; de ahí su denominación. Lleva sombrero de copa y levita negra, señal de dignidad; grandes anteojos y barba postiza de algodón, símbolo de vetusta experiencia; una pequeña valija en la mano izquierda, receptáculo de sus hierbas curativas; bastón serpenteante en la derecha (¿acaso la vara de Aarón?); su paso trémulo, pero rítmico. Luego vienen los *Hombres* y las *Mujeres*. Al pasar a la comparsa de carnaval, a la "sociedad de negros", ellos van con vestón de satana morada con ribetes dorados que les llega más abajo de la pantorrilla, pantalones hasta la rodilla con gruesas rayas verticales rojas, medias negras largas, zapatillas o alpargatas blancas cuyas cintas rojas suben cruzadas sobre las medias hasta arriba; ellas, con blusa escotada de mangas abullonadas, gruesos collares y ajorcas, y pañuelo en la cabeza; largas polleras de amplio ruedo y de los más vivos colores.

19. Ceremonia y coreografía del Candombe. — 1) *Cortejo.* Entra el Santo —un San Benito en madera tallada— sobre una parihuela que sostienen sobre sus hombros cuatro figurantes de fuerte complexión y elevada estatura. Detrás de él avanzan el Rey y la Reina; el primero con casaca militar vistosa que ha pedido prestada a su amo, lleno el pecho de medallas y sobre la testa, dorada corona;

la reina cargada de chafalonías, grandes collares de cuentas de vidrio y su correspondiente atributo real. Junto a ellos, el Príncipe o los Príncipes, niños ataviados con lujo que se supone hijos de ambos. A manera de séquito marchan en dos filas hombres y mujeres en pareja y por último el grupo de instrumentistas con mazacallas, marimbas y los infaltables tamboriles. Haciendo cabriolas en torno al cortejo avanzan el Gramillero y el Escobillero.

Sobre una elevada tarima se coloca el Santo; en otra inmediata inferior sobre la cual hay dos sillones se ubican los reyes, de manera que no cubran la vista de la imagen; al pie de los soberanos se sientan los príncipes. Los instrumentistas se detienen al lado derecho del Santo.

2) *Formación en calle y "ombligada".* — Hombres y mujeres, frente a frente, forman dos filas distanciadas entre sí en unos tres metros. Las mujeres baten palmas. Se suspende la marcha que ritman los instrumentos; los reyes toman asiento y va a comenzar el baile.

Al hablar de "ombligada" recurrimos aquí a una palabra que si bien no figura en el léxico afro-platense, sintetiza perfectamente este paso del candombe; vendría a ser esta expresión una traducción de la "embigada" brasileña.

Comienza el ritmo sostenido de los tamboriles; las dos filas avanzan lentamente casi arrastrando los pies y cantando un monótono estribillo que será el bajo continuo de toda la sesión.

Al llegar las dos filas frente a frente, hombres y mujeres sacan hacia afuera sus vientres y hacen como si quisieran chocarse con sus ombligos, luego se retiran un paso hacia atrás y repiten este movimiento pero con sus caras como si fueran a besarse y por último se entrecruzan avanzando siempre lentamente para colocarse en los lugares opuestos, es decir, otra vez en calle pero los hombres en el lugar que ocuparon inicialmente las mujeres y viceversa. Dan media vuelta y repiten ocho o diez veces la misma escena y el mismo desplazamiento.

3) *Cuplés.* — Terminada lo que llamamos "ombligada" y vueltos a colocarse en calle como al principio, sin moverse de su sitio flexionan las rodillas al ritmo de la música. Salen entonces al medio el Escobillero y el Gramillero. El primero lanza al aire su escobilla con la finísima habilidad de un prestidigitador japonés con su sombrilla, la hace rodar por su brazo y sin detener su movimiento veloz de rotación y traslación la hace girar hasta sus pies; la vuelve a levantar al aire, la hace recorrer todo el cuerpo, extática la faz, siguiendo con la vista sus movimientos como si la escobilla tuviera vida propia y le provocara no se qué encantamiento mágico. Entre tanto, el gramillero, hace cabriolas apoyándose en su serpenteante bastón como anciano atacado de súbita y epiléptica primavera. De pronto avanzan un hombre y una mujer del extremo de la fila, danzan en pareja suelta dándose de vientre y dibujando él la silueta de ella en el aire,

con sus manos y su cuerpo como si acariciara el lugar exacto que ella ocupó. Vuelven otra vez a su fila, pero en último lugar y sigue la siguiente pareja. Así pasan uno a uno hombres y mujeres hasta que queda en primer término de la fila la pareja que inició esta especie de "pas de deux". A veces sale de pronto al medio un negro y canta un cuplé de cuatro versos que festejan los concurrentes. Los asistentes acompañan el ritmo marcando a veces los tiempos débiles de la frase, con palmadas.

4) *Rueda.* — Vuelven a acercarse lentamente las dos filas y comienza entonces una evolución en rueda que anuncia el final. Tomados del brazo giran dos o tres veces en parejas frente a los reyes en tanto que los tamboriles aumentan la intensidad de su sonido.

5) *Entrevero.* — Después comienza el desenfreno. Se viene abajo todo el orden coreográfico y ante los reyes que parecen ser los únicos que conservan su tranquilidad, hombres y mujeres, escobillero y gramillero se entremezclan en una danza de pies de fuego. Este es en verdad el Candombe propiamente dicho. El movimiento queda librado a la improvisación del momento; se cambian de parejas, se retuercen, se encogen, se estiran. Hay sin embargo un detalle importante: el movimiento de cada uno de los bailarines parecería originarse de las caderas para arriba; frente al ondular de la parte superior del cuerpo, las piernas quedan aferradas a la tierra y los pies avanzan siempre arrastrándose en el suelo; no hay saltos. Los tamboriles frenéticos baten la más complicada teoría de ritmos hasta que todo ese mar encrespado se aplaca cuando el último de los bailarines ha perdido su aliento. El final está determinado por el agotamiento físico del cuerpo de baile mientras los reyes quedan también exhaustos por la tensión y las ganas de arrojar a un lado la corona y lanzarse al medio del torbellino.

20. Las melodías del Candombe. — La falta de documentos sonoros escritos en los siglos XVIII y XIX acerca del Candombe, nos impiden referirnos a las melodías que aportaron los negros a la formación de nuestras disponibilidades folklóricas. No obstante, si la melodía incontaminada que debieron traer los negros del Africa no se conserva —no sólo en nuestro medio sino ni aún en el europeo ya que no existen cancioneros populares africanos de aquellos siglos— nos quedan en cambio algunas melodías del siglo XIX. En ese sentido hemos podido nosotros reconstruir algunas de ellas al tomarlas de boca de ancianos de color que las recordaban.

Todos los viajeros no hablan de cantos sino simple y despectivamente de "aúllos" con lo cual se quieren referir a su escasa relación con la música occidental de raíz europea —o más precisamente "mediterránea"— que ellos practicaban. Sin embargo, hay un detalle interesante a analizar: en todas las relaciones de viajeros y cronistas se

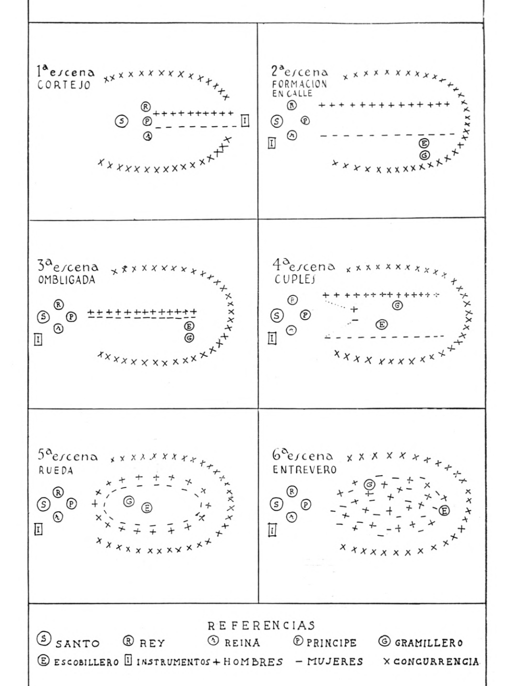


FIG. 17. — COREOGRAFIA DEL CANDOMBE. Reconstrucción del Autor

habla detalladamente de coreografía y ritmo y casi nada de melodías vocales. La ausencia de cordófonos y aerófonos, propicios a una curva melódica, impide la realización de melodías. No obstante, corrió durante el siglo XIX una presumible melodía negra de candombes que venía a ser el estribillo que en ellos se cantaba:
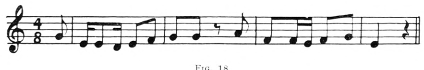


Fig. 18

Según Carlos Vega, dicha melodía "está en un ensayo de Julián Ribera titulado *"Para la historia de la música popular"* y el ensayista nos dice que se cantaba en España como ronda infantil y que era popular también en Portugal. Si nosotros concedemos a la melodía del candombe cien años de antigüedad, es de imaginar, mediante igual concesión, la anterioridad de la española, ya que en 1850 se había refugiado en la función de ronda infantil, último abrigo de las decadencias. He aquí tal como la escribió Ribera en 2 x 4:
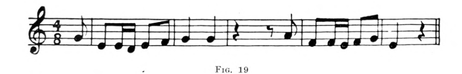


Fig. 19

No es necesario saber música; basta con mirar una y otra para establecer su identidad absoluta".

Nosotros hemos recogido dos melodías de estribillo de Candombe perfectamente diferenciadas. Una de ellas de boca de Patricio Acosta (85 años, domiciliado en Tacuarembó y San Salvador) quien asegura haberla oído de sus mayores y haberla cantado él mismo de niño durante los candombes que se realizaban en la "Sala de los Congos" alrededor de 1870:
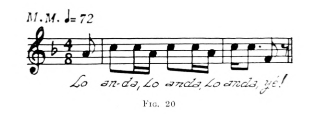


Fig. 20

Esta melodía era privativa de los negros de San Pablo de Loanda y se cantaba por los integrantes de esta "nación" una de las más numerosas y dispersas en nuestra ciudad.

La otra es una de las melodías "oficiales" del siglo XIX, cuya letra algo cambiada cita Isidoro De-María en su célebre crónica, y cuya música hemos recogido de Ricardo Máximo (78 años, radicado en Sarandí del Yí, Durazno) quien afirma haberla oído en muchas oportunidades en reuniones de negros, en los llamados "sitios" alrededor de 1890:
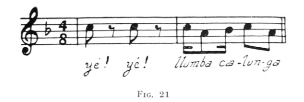


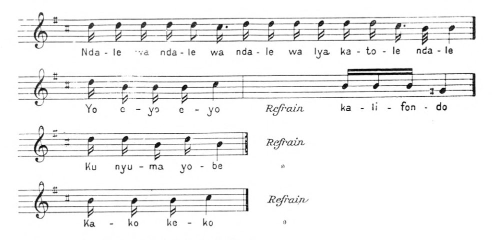
Fig. 21

Si se analizan estas dos melodías en función de los ritmos de tamboril se observará que caen en sus figuraciones perfectamente con los acentos de los parches batidos. La presencia del siguiente pie

que tantas veces ha sido llamado "pie de música negra", se halla siempre presente en la música que practican los negros en América, pero lo curioso es que no lo hallamos frecuentemente en el Africa. Debe agregarse además que muchas otras músicas americanas lo poseen; entre ellas la incaica que lo presenta abundantemente.

Las melodías negras africanas, se hallan, como toda música etnológica, fuera de una ordenación métrica. O bien son breves estribillos repetidos indefinidamente, o bien largas curvas melódicas que se hallan más próximas a una cantilación gregoriana de ritmo libre que a la cuadrada estructura de la supuesta melodía afro-americana. He aquí, por ejemplo, una "Danza Baluba" que es una forma arquetípica de las melodías africanas que conocemos. (Fig. 22)

Por lo general la melodía africana posee un tiempo musical agitado y nervioso. Hornbostel resumió en 1936 su profunda información sobre la música etnológica y en un notable artículo sobre la música de los indígenas de Tierra de Fuego estampó estas palabras: entre las tribus fueguinas "el tiempo es moderado, más bien lento, y permanece constante a través de toda la canción. Sin embargo, lo característico del tiempo musical de los indígenas no es nunca agitado ni nervioso, como entre los negros africanos, ni tampoco escurridizo o en olas suaves de ir y venir tan frecuente entre los pueblos de la Oceanía. Su música corre a pesados pasos regulares."[26]



Puis, le coryphée prend un bâton et chante :

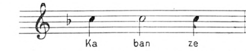


FIG. 22. — MELODIA DE UNA DANZA BALUBA. Obsérvese el ritmo libre de la melodía (R. P. Colle: "Les Baluba", Bruxelles, 1913, transcrita por Chauvet).

Lo que no existe en toda la sobrevivencia musical afro-uruguaya es la idea armónica, ausencia común, por lo general a casi toda la música de las culturas primitivas. No ya el polifonismo culto proveniente en la música europea de la descomposición del arte gregoriano pasado el año mil de nuestra era, sino ni aún el "gymel" popular —marcha paralela de intervalos consonantes, por lo general de terceras— como se puede observar en pueblos de avanzada cultura en un pasado remoto.

De todas maneras las dos únicas melodías que hemos recogido presentan un corte fraseológico decididamente europeo y no corresponde por lo tanto sostener que fueran ellas de origen africano.

21. LOS INSTRUMENTOS DEL CANDOMBE. — Desde el punto de vista organológico la música afro-uruguaya se desenvuelve bajo el signo del tambor. Sin embargo, crónicas y recuerdos de viajeros y ancianos aseguran que se practicaba además una vasta serie de marimbas, mates, mazacallas, palillos y tacuaras que sobrevivieron hasta principios del siglo actual, cuando ya desaparecidas las antiguas danzas y ceremonias, el carnaval montevideano reordenó algunos pasos, figuras y personajes —el escobillero y el gramillero por ejemplo— para teñir con fuerte color local la alegría y el brillo de una fiesta que ya entraba en un plano de municipal cordura. Empero, uno solo de los instrumentos ha sobrevivido como reliquia inmutable a través de todas las referencias y ostenta aún hoy, en plena vigencia, un riquísimo juego: el tamboril. El resto de ellos, ausentes en los tiempos

que corren, de nuestro repertorio instrumental popular, no pertenece ya al folklore sino a la etnología. Dejamos el tamboril para otro comentario más reposado y nos referiremos ahora a aquellos instrumentos que yacen en el recuerdo o en los papeles.

De acuerdo con la clasificación instrumental de Hornbostel-Sachs, en el Uruguay se conocieron y practicaron diez instrumentos de procedencia africana agrupados en primera instancia de la siguiente manera:

1. *Idiófonos:*

   Mazacallas
   Mates o porongos
   Marimbas
   Canillas de animales lanares
   Palillos
   Tacuaras

2. *Membranófonos:*

   Tamboriles
   "Macú" (tambor grande)

3. *Cordófonos:*

   Arco musical
   Cítara africana

1. *Idiófonos.* — En el cuadro que ilustra estas páginas hemos desarrollado la serie 1 de Idiófonos cuando nos conduce hasta el instrumento indicado, cerrando la línea de la clasificación en aquellos casos en que no hay representantes instrumentales en nuestro medio. Es curioso observar que ningún documento se refiere a los tan comunes instrumentos entre los negros del continente, improvisados con utensilios de trabajo y que en los Estados Unidos se concreta en la célebre tabla de lavar ("washboard").

Veamos entretanto las referencias y características de los idiófonos enunciados.

El *mazacalla* no era otra cosa que una "maraca" metálica construída con dos conos de hojalata unidos por sus bases y provisto de un mango de madera; dentro del cuerpo del instrumento se agitaban piedrecillas o chumbos. La maraca, instrumento pre-colombiano cuyo nombre guaraní se escribe "Mbaracá" fué citado por primera vez en el poema de Barco Centenera "La Argentina y conquista del Río de la Plata" cuya acción ocurre en el siglo XVI y fué impreso en Lisboa en 1602:

"El maracá, bocina y tambores
Resuena por el bosque".

- *1 Idiófonos*
  - *11 De golpe*
    - *111 Directo*
      - 111.1 De entrechoque
      - 111.2 De percusión
        - *111.21 Palos*
          - 111.211 Independientes
          - *111.212 En juegos:* MARIMBA
        - 111.22 Placas
        - *111.23 Tubos*
          - *111.231 Independientes:* TACUARAS
          - 111.232 En juegos
        - 111.24 Vasos
    - *112 Indirecto*
      - 112.1 De sacudimiento
        - 112.11 De hilera
        - 112.12 De marco
        - *112.13 De vasos:* MAZACALLA Y MATES
      - 112.2 De raspadura
      - 112.3 De separación
  - 12 De punteado
  - *13 De frotación*
    - *131 De palos*
      - 313.1 Independientes
      - *131.2 En juegos*
        - *131.21 De fricción directa:* CANILLAS DE ANIMALES
        - 131.22 De fricción indirecta
    - 132 De placas
    - 133 De vasos
  - 14 De soplo

Clasificación de los idiófonos afro-uruguayos de acuerdo con el sistema de Hornbostel-Sachs.

El mazacalla citado también por De María, es el instrumento de origen africano practicado en América correspondiente a la maraca indígena. La habilidad del ejecutante estriba en dominar el montón de piedrecillas que hay en su interior por medio del movimiento de las muñecas y lanzarlas en puñado contra las paredes interiores del instrumento. He aquí una pequeña teoría de la técnica de ejecución de este tipo de sonajeros: "Cuando se trata de aprender maracas, entre nosotros, el discípulo se sienta frente al maestro y comienza por apoyar sobre el muslo el antebrazo, empuñando una maraca en cada mano, y entonces comienza muy lentamente a hacerlas sonar alternativamente empleando únicamente la muñeca. El golpe seco se aprende luego, y su aprendizaje comienza por levantar el antebrazo y descargarlo sobre el muslo; así el movimiento queda cortado bruscamente, y los "capachos" (o semillas) se detienen. Estas prácticas, que constituyen el fundamento de la técnica de un buen maraquero, indudablemente se han perpetuado por tradición, y acaso no sea aventurado suponer que de ese mismo modo comenzaba el "piache" a iniciar al neófito en el manejo de las maracas sagradas".[27]

La técnica de ejecución y los sonidos obtenidos son más o menos los mismos en la maraca y en el mazacalla. Sólo varía el material empleado: casi siempre la maraca es un instrumento natural que consiste en una calabaza seca dentro de la cual se agitan las semillas endurecidas; el mazacalla es de metal en forma de rombo en cuyo interior se agitan piedrecillas o chumbos.

En la organización de las danzas afro-uruguayas y posteriormente en la música carnavalesca montevideana, el mazacalla es el instrumento que sigue al tamboril en importancia organológica. Por lo general no se empleaba el par de mazacalla, sino una sola que accionaba la mano derecha. Durante la marcha del ejecutante, la detención de las piedrecillas se hacía a veces golpeando el mango sobre el muslo derecho, flexionando la pierna y levantándola en ángulo recto con el cuerpo, tal como se puede ver en el apunte de Hermenegildo Sábat[28] tomado de la realidad montevideana a principios del siglo actual. Algunas veces hemos visto escrito el nombre de este instrumento como "masacalla" y tratado en género femenino: "la masacalla".

El *mate o porongo* era algo así como una maraca cuyo sonido se veía enriquecido por el golpe de conchillas percutidas sobre su caparazón. Era, según Rómulo F. Rossi, un mate "recubierto con hilos que cruzaban gran número de conchillas. En el Brasil se halla hoy en vigencia bajo el nombre de "piano-de-cuia".

La *marimba,* xilófono construído con placas de madera de distinta longitud percutidas con dos macillos y su correspondiente resonador inferior de calabaza, instrumento típicamente negro, posse hoy una vasta área de dispersión en las Antillas y en la América Central.

El xilófono en sí —"xylon" en griego, "madera"— aparece en estadios bastante primitivos y en diversos lugares del mundo, pero cuando lleva resonador de calabaza, según Curt Sachs,[29] es de procedencia Bantu o próximo a esta área cultural africana, lo cual coincide perfectamente con el hecho de que la mayor parte de los esclavos llegados al Uruguay en el siglo XVIII pertenecieron a esta cultura. El xilófono europeo que no lleva resonador alguno proviene, según André Shaeffner,[30] del Asia Austral.

Isidoro De-María en crónica citada declara que el Candombe alrededor del 1820 se acompañaba con "la marimba en el mate o porongo". Está describiendo en estas pocas palabras la característica más privativa de este xilófono africano que es justamente su resonancia en la calabaza. Es lástima que no haya quedado ninguna notación de su juego por cuanto de todos los instrumentos afro-uruguayos, es el único capaz de cantar una melodía diferenciada siendo los restantes de exclusiva índole rítmica. Sin embargo no desechamos la idea de que Isidoro De-María al hablar de la marimba se refiera al arco musical con resonador de calabaza ya que este nombre se reservaba tradicionalmente en el Uruguay para denominar a estos primitivos cordófonos.

Las *canillas de animales lanares* pertenecían en el pasado siglo al instrumental afro-uruguayo. El precitado Rossi describe así este instrumento: "canillas de animales lanares atadas a sus extremos paralela y transversalmente, en forma de escalera, por dos tientos de lonjas de bagual, huesos que hacían sonar los músicos arrastrando sobre los mismos otro hueso".[31] Estamos en presencia de un idiófono de frotación al que podría calificarse como osteófono". Por su sistema de extracción del sonido tiene extraordinaria similitud con el "recoreco" brasileño. Su sonido es indiferenciado en cuanto a su altitud y se le llama "la huesera"; Marcelino Bottaro se refiere a este instrumento.

Los *palillos* de que habla Isidoro De-María no hemos podido registrarlos al través del recuerdo personal. ¿Fueron dos palillos entrechocados a la manera de la "clave xilofónica" cubana? El documento no es explícito, razón por la cual no lo hemos fijado en el cuadro de idiófonos afro-uruguayos. Remitimos a los lectores a una monografía exhaustiva que sobre la "clave" escribió Fernando Ortiz en 1935.[32]

La *tacuara* era una caña de 60 a 70 centímetros de largo y del más grueso diámetro que se podía obtener en las grandes tacuaras; se apoyaba horizontalmente sobre dos horquetas y se percutía con un palillo de madera. Pertenece a los idiófonos de golpe directo percutido en un tubo, independiente. La ausencia de lengüeta hecha en forma de incisión en "H" en el centro de la caña, la coloca entre los más primitivos tipos de su clase.

2. *Membranófonos.* — En la descripción de Marcelino Bottaro sobre los primitivos rituales africanos en el Uruguay anteriores a la organización del Candombe, se estampa las siguientes palabras: "Estos cantos y oraciones eran siempre acompañados por contorsiones y gritos de admiración o sorpresa, que correspondían perfectamente a los sonidos emitidos por el "Macú" (tambor grande)..." Es de suponer que se trata de un membranófono de grandes dimensiones. No obstante, nada impide tampoco pensar que nos hallaríamos ante un tambor de tronco excavado; en este caso se trataría de un idiófono de golpe. Es bien sabido que bajo el rubro de tambores se agrupan las dos primeras series de la clasificación de Hornbostel-Sachs, según lleven o no una membrana.

En realidad el único membranófono que se practicaba en el antiguo Candombe era el tamboril. En el tomo dedicado a la música tradicional del Uruguay vamos a referirnos a él extensamente ya que ha evadido el límite de lo etnológico para entrar en el terreno de lo folklórico. No corresponde, pues, en este capítulo, registrar su rítmica actual; con todo vamos a ensayar algunas consideraciones previas sobre sus antecedentes, su clasificación, su construcción, su decoración y su afinación o temple.

El tamboril es hoy en Montevideo un instrumento vivo y vastamente divulgado que ha rebasado la línea de color para adentrarse entre los blancos, especialmente en los barrios del sur de la ciudad quienes por su contacto con el elemento negro tomaron este instrumento como vehículo de expresión colectiva de alegría, llegando a ser dentro del recinto ciudadano el heredero popular de la guitarra colonial o del acordeón campesino de fines del pasado siglo. Un hecho musicológico nos permite afirmar que este tamboril de hoy no fué en su rítmica igual al de épocas pretéritas. En nuestros días la frase rítmica del tamboril consta de los inevitables dos compases que deben cifrarse en compás de 4/8, lo cual permite superponer a él melodías de tangos y milongas sin temor a perder su morfología. Es bien sabido que el ritmo etnológico es "libre" y como tal está más próximo al canto gregoriano que al de toda la música métrica de la cultura occidental a partir del ciclo trovadoresco.

En 1698 el Padre Labat estudió atentamente los tambores de los negros de Santo Domingo y anotó sus nombres. Fabricaban dos tipos de tamboriles con troncos de árbol previamente ahuecados; una extremidad quedaba abierta; la otra, cubierta con una piel de carnero convenientemente rasurada. El tambor grave llamado "gran tambor", tenía 1 m. 14 de longitud por 35 cm. de diámetro y era el que apoyaba los acentos. El tambor agudo llamado "babula" tenía igual longitud por 20 cm. de diámetro y servía para dibujar el repiqueteo sobre el fondo rítmico —téngase presente para cuando hablemos del "chico" de nuestras baterías de tambores— y casi isócrono del gran

tambor. Colocaban ambos entre las piernas sentándose sobre ellos y batían su parche con cuatro dedos de la mano. En verdad, excepto su posición —hoy en ángulo de unos 80.° con respecto al suelo —el sistema, las dimensiones y el carácter son los mismos. El nombre de "babula" que le asigna Labat al tamboril agudo, dió título a una suerte de candombe del sur de los Estados Unidos y Antillas: la llamada "Bámbula" de carácter guerrero que quizás fuera aquella que vió bailar D'Orbigny en la antigua Plaza del Mercado en Montevideo el 6 de enero de 1827. Aquella que con el mismo nombre describe el cronista del "Comercio del Plata" de nuestra ciudad en 1857. La "Bámbula", en fin, que tanta difusión logró con Gottschalk a mediados del pasado siglo en su celebrada "Bamboula" ("Danse de Négres"), el opus 2 dentro de su vasta producción.

La presencia de tamboriles está certificada en todos los documentos sobre la música negra en el Uruguay que hemos estampado en párrafos precedentes. Sin embargo, así como no fué registrada la melodía del antiguo Candombe, tampoco lo fué la del ritmo de estos instrumentos. Vamos, pues, a referirnos brevemente al tamboril en el momento actual, como anticipo del capítulo que le dedicaremos en nuestro tomo del folklore; las supuestas relaciones de sus ritmos con los de épocas anteriores quedan bajo la responsabilidad del lector.

En nuestro medio actual el tamboril no se usa solo sino en juegos y éstos están constituídos por cuatro tipos diferenciados, que llevan los siguientes nombres y que responden aproximadamente a los cuatro registros de la voz humana aunque sus "tessituras" sean más graves:

"Chico" (soprano)
"Repique" (contralto)
"Piano" (tenor o más bien barítono)
"Bombo" (bajo)

Las medidas —como casi todo instrumento popular— no son universales y sobre un total de 34 conjuntos estudiados han arrojado el siguiente promedio: "Chico", altura: 65 cm.; diámetro de la membrana: 16 cm. "Repique", altura: 70 cm.; diámetro de la membrana: 20 cm. "Piano", altura: 73 cm.; diámetro de la membrana: 24 cm. "Bombo", altura: 78 cm.; diámetro de la membrana: 27 cm. (es de observarse que, por excepción, algunos "bombos" llevan su altura reducida a 60 cm.).

En un conjunto de tamboriles, bien organizado, la proporción es la siguiente: 1 chico, 2 ó 3 repiques, 1 ó 2 pianos y 1 bombo. Muy a menudo se observa la ausencia del bombo pero nunca la del chico llamado "la llave de los tamboriles".

De todos ellos, hay uno cuya rítmica es fija siempre: el chico, y otro que se mantiene en un diseño bastante igual todo el tiempo: el

- *2 Membranófonos* — Las membranas, estiradas rígidamente, son las productoras del sonido.
  - *21 De golpe* — Se golpean las membranas.
    - *211 De golpe directo* — El ejecutante mismo hace el movimiento del golpe.
      - 211.1 Semiesféricos
      - *211.2 Tubulares* — El cuerpo tiene forma de tubo.
        - 211.21 Cilíndricos
        - *211.22 Barril* — El diámetro medio es más grande que el terminal; el cuerpo está abovedado.
          - *211.221 De un cuero* — El tambor tiene solamente un solo cuero practicable.
            - *211.221.1 Abiertos:* El extremo opuesto al cuero está abie[r]to. **TAMBORIL**
            - 211.221.2 Cerrados
          - 211.222 De dos cueros
        - 211.23 Doble cono
        - 211.24 Clepsídricos
        - 211.25 Cónicos
        - 211.26 Copa
      - 211.3 De marco
    - 212 De golpe indirecto
  - 22 De punteo
  - 23 De frotación
  - 24 Voz humana (Mirlitones)

Clasificación del tamboril afro-uruguayo de acuerdo con el sistema Hornbostel-Sachs.

bombo. A manera de puntos de apoyo se mueven estos dos tamboriles, en tanto que los repiques y en menor escala el piano, son permanentes improvisadores que dan al conjunto ese refinadísimo cambio circunstancial de acentos y síncopas cuya figuración parecería imposible de pautar.

Parece ser que en tiempos anteriores, en el siglo XIX, se ejecutaron con ambas manos sin auxilio del percutor de madera que hoy acciona la mano derecha. Lo obligatorio y general en el momento actual es que la mano izquierda no use palillo en ningún caso.

Este palillo puede ser golpeado ya en la caja a unos 20 centímetros de la lonja ya en ésta y alternando con el golpe de los cuatro dedos de la mano izquierda de tal manera que puedan ambas manos producir tres sonidos de timbre y altura distintos. El tamboril es sostenido debajo del brazo izquierdo del ejecutante mediante una correa que se apoya en el hombro derecho. La ejecución se realiza durante la marcha del instrumentista o cuando éste se detiene, pero siempre debe hallarse de pie. La parte abierta del instrumento no se apoya, pues, nunca sobre la tierra, lo cual quitaría resonancia al sonido que se percibe claramente durante las noches serenas a más de 500 metros de distancia. Los ejecutantes avanzan al ritmo de los tamboriles arrastrando un tanto los pies, la cabeza inclinada hacia la derecha y flexionan apenas las rodillas al marchar en un juego rítmico en el que interviene todo el cuerpo.

Sin embargo, en el grabado montevideano de 1843 que estampamos páginas atrás, el instrumentista, a horcajadas sobre la caja de resonancia, bate el parche con ambas manos. Esto hace suponer que su ejecución durante la marcha, sea de reciente data.

De acuerdo con la clasificación de Hornbostel-Sachs, el tamboril afro-uruguayo es un *membranófono de golpe directo, tubular, en forma de barril, de un cuero,* abierto, y lleva por lo tanto la cifra 211.221.1 dentro de esta ordenación decimal.

De acuerdo con la clasificación establecida en 1936 por André Schaeffner es un *instrumento de cuerpo sólido extensible, de membrana tensa sobre un tubo y cuyo sonido se obtiene por percusión directa.*

Sin embargo, el hecho de que en algunos momentos de la ejecución el instrumentista golpea con el macillo de madera sobre la caja resonante, transforma accidentalmente al tamboril en un *idiófono de golpe directo, de percusión, independiente* (cifra: 111.211) dentro de la clasificación de Hornbostel-Sachs, o en un *instrumento de cuerpo sólido inextensible, de manera, hueca, de tubo,* dentro del sistema de Schaeffner.

Desde luego que, substancial y primordialmente, el tamboril es un membranófono, pero como ocurre con numerosos instrumentos etnológicos, no se mantiene dentro del cuadro rígido de una clasificación

sino que emigra hacia otras especies. Todo lo cual nos hace pensar que estas dos clasificaciones modernas con todo lo que han avanzado sobre el viejo e incongruente sistema de "cuerda-viento-percusión", son demasiado objetivas para el estudio de nuestro tamboril, al desatender o mejor dicho al relegar a las subdivisiones los "impulsos dinámicos". En este sentido habría que recurrir a la clasificación genealógica de George Montandon de 1919, dentro de la cual este instrumento se hallaría regido por el segundo principio: la percusión, ya que en todo él este impulso es el común denominador.

No existe un oficio especializado para la construcción de los tamboriles; su fabricación está encomendada a un tonelero quien lo fabrica con las "duelas" de barricas de yerba mate o de aceitunas. Estas duelas están machimbradas entre sí y se hallan reforzadas por flejes de hierro que circundan en cinco partes el tamboril: uno en la extremidad del parche, otro próximo a la extremidad abierta y tres a lo largo del cuerpo no siempre en relación de equidistancia. La membrana es de cuero vacuno u ovino y se halla clavada con tachuelas sobre el borde exterior de la boca mayor del tonelete. La extremidad inferior queda abierta. El palillo percutor es de unos dos o tres centímetros de diámetro y treinta centímetros de longitud. Es empleado a veces el mango de las antiguas perchas para ropa, construídas de roble, por la nobleza y resistencia de esta madera. La lonja se halla claveteada con tachuelas que se suceden cada centímetro y medio en torno de la boca superior.



FIG. 23. — TAMBORILES Y MAZACALLAS AFRO-URUGUAYAS DE 1901. (Dib. de Hermenegildo Sábat publicado en la revista "Rojo y Blanco", Montevideo, 3 de marzo de 1901).

De acuerdo con grabados y referencias, la decoración de los tamboriles del siglo XIX podía realizarse de tres maneras distintas: 1.°) todo el tamboril sin pintar, es decir, la madera al descubierto con los flejes de color hierro oxidado como único contraste, tal como se puede ver en la litografía de 1843 y en el dibujo de Hermenegildo Sábat de 1901. 2.°) Pintado con un solo color: rojo, por lo general y a veces amarillo o azul claro. 3.°) En franjas verticales, a manera de grandes gajos azules, rojos y negros separados por filetes amarillos. Esta última es la decoración tradicional que aún subsiste. La pintura al aceite sobre la madera le da brillantez y firmeza a los colores.

En los últimos treinta o cuarenta años ha aparecido una cuarta

forma decorativa que consiste en pintarlos en bandas circulares con filetes entrecruzados ya en el centro ya en el extremo del parche tal como se puede ver en algunos óleos de Pedro Figari. Esta decoración no es tradicional. Por otro lado los filetes entrecruzados son el recuerdo gráfico de un "hecho funcional" que no existió en nuestros tamboriles; son el recuerdo de las cuerdas cruzadas que sirven para templar la lonja, tal como en algunos tamboriles cubanos. Estas cuerdas, pasando por ojales hechos en el borde de la membrana, al ser estiradas a la manera de los "corsés" de antaño, elevan el tono de la lonja. Nuestro sistema de afinación es totalmente distinto y por lo tanto la expresión decorativa de un hecho funcional que no existió nunca, no tiene sentido.

La decoración con estrellas y picos debe ser considerada también como fantasía no socializada en nuestro medio.

En realidad la membrana no se afina sino que se templa al fuego. Este detalle de su técnica, previo a la ejecución, constituye uno de los elementos de más color y carácter. Con papeles de diario hacen una pequeña fogata sobre la calle, al borde de la vereda y, como en la antigua escena de la adoración del fuego mágico, los negros van acercando y alejando sus tamboriles en un rápido y continuo movimiento de rotación para que el calor de la llama haga estirar por igual la lonja. A los pocos segundos comienzan a hacerla sonar para verificar su tensión y para obtener sonidos diferenciados entre un tipo de tamboril y otro. Si se aplica cuidadosamente el oído a esta operación, se observará que evitan el unísono y la octava entre dos tamboriles de distinta voz. Por lo general van buscando "la quinta" o mejor aún, un círculo de quintas, sin que ello quiera indicar una afinación exacta. Aún cuando se lo propusieran deliberadamente, ello sólo podría obtenerse por simple casualidad ya que este sistema de afinación al fuego sólo hace ascender el tono y no podría bajarse el mismo para encontrar la nota justa.

La membrana ha de ser "curada" previamente con intensas frotaciones de ajo. Alternan su afinación al fuego con rápidos escupitajos en la membrana para saber hasta que punto pueden acercarlos hasta las llamas. Cuando el calor comienza a hacer evaporar la saliva, lo retiran definitivamente. La afinación ha sido consumada.

3. *Cordófonos.* — Los africanos introdujeron en América dos cordófonos primitivos: el arco musical —que ya existía en nuestro continente por la vía indígena— y la llamada "cítara africana". Ambos se hallan presentes en el Uruguay hasta ya entrado el siglo XX.

El *arco musical* que vino por la vía africana fué llamado en nuestro medio "la marimba". A él nos hemos referido extensamente en el capítulo inicial dedicado a la música indígena. Ramón Montero Brown en su libro "Del terruño"[34] nos habla de un personaje de la ciudad de Mercedes conocido bajo el nombre de "El Negro de los

Mates" que ejecutaba la "marimba en los bezudos labios" a principios de este siglo. En la localidad de Las Piedras alcanzamos nosotros a oír al negro llamado Tío Roque que hacía también maravillas de ritmo con su arco musical y por último, en 1943 grabamos juntamente con la distinguida investigadora argentina Isabel Aretz en la localidad del Cerro, cerca de veinte melodías ejecutadas en el arco musical por Policarpo Pereira conocido por el nombre de "el negro de la marimba". En estos tres arcos musicales el resonador era la cavidad bucal.

La *cítara africana* fué registrada también en el precitado libro de Montero Brown en la ciudad de Mercedes. La describe con toda claridad al decir: "la cítara africana, especie de arco de flecha con tres cuerdas de tripa".

Sin embargo, estos dos cordófonos no llegaron a socializarse en nuestro medio ambiente, viviendo como flores exóticas entre el grupo de idiófonos y membranófonos de pura estirpe africana.

22. Filiación y significación social y religiosa del Candombe. — El Candombe era pues una acción coreográfica que recordaba la coronación de los reyes congos con remedo de las instituciones estatales blancas. En este último sentido cabe hacer una observación: si llamamos "en calle" ("longways") a la segunda figura y "ronda ("round") a la quinta, tendremos la coreografía de la Contradanza. Y he aquí nuestra observación: El Candombe tiene gran similitud con la Contradanza.

La Contradanza, de origen inglés, alcanzó gran predicamento en Inglaterra hacia el 1650; pasa a Francia desplazando al "branle" a fines del siglo XVII; entra en España a principios del siglo XVIII, saltando al Río de la Plata en su figuración inglesa en 1735 y bajo su transformación hispánica en 1800.[34] Desaparece a mediados del siglo XIX para dar paso a sus descendientes directos: la Cuadrilla en primer término y los Lanceros después. En 1752 los oficiales del Marqués de Valdelirios (español) y los del General Gomes Freyre de Andrada (portugués) bailan la Contradanza en el Uruguay (Departamento de Rocha).[35]

Su importancia en el desenvolvimiento coreográfico de las danzas criollas es tan fundamental, que el Pericón le debe toda su disposición convirtiéndose en la verdadera Contradanza campesina del Uruguay.

En el momento en que los viajeros franceses anotan las descripciones de los Candombes, la Contradanza inicia su triunfal carrera. Paralelamente surge la danza negra en nuestro continente. El Candombe es una expresión similar a la Contradanza y hasta puede aceptarse que en épocas posteriores tomara algunas figuras de la danza inglesa, pero hay que tener presente que las disposiciones en filas y en ronda son comunes a un gran número de bailes. Curt Sachs,

al hablar de la Contradanza se detiene en este fundamental detalle: "El círculo y la hilera son las formas básicas de todas las danzas corales, y la mayoría de las figuras pueden remontarse a la cultura de la Edad de Piedra y aún a la Primitiva Edad de Piedra. Hasta la disposición de hombres y mujeres en una doble fila, enfrentados y divididos en parejas, ya ha sido señalada en numerosas tribus africanas, entre los *bailas* de Rhodesia, los *bergdamas* y los *bolokis* del Congo. El tema primitivo, fundamental, es una vez más el combate de amor con el ataque y huída, con la unión y la separación consiguientes".[36]

La similitud con la Contradanza no obliga a pensar en influencias de la danza europea sobre la de los negros en América. Existe hasta una razón de tiempo; la Contradanza española recién se define específicamente mucho después del año 1710, y la primera descripción de los Candombes en toda América, escrita por Labat data de 1698, si bien es cierto también que en esta última fecha la Contradanza inglesa ha triunfado en toda Europa. Lo que llama poderosamente la atención a los viajeros franceses no es precisamente su disposición coreográfica sino el tinte "fort vive et fort lascive" que ella rezuma. El desplazamiento coreográfico es el que están acostumbrados a ver y lo único que les impresiona es la intención profundamente sensual que ponen en todos los pasos de esa normal coreografía.

Vayamos ahora a su filiación con las otras danzas de negros del continente.

Por equivocado procedimiento se ha querido filiar al Candombe uruguayo por su relación fonética con el título similar de otras danzas afro-americanas. Así, Vicente Rossi lo relaciona con el Candomblé de Bahía y entusiasmado con este parentesco hace descender éste último de la acepción rioplatense de candombe (sin la "l" ni el acento agudo) agregando con reservas desde luego que "Esto hace sospechar que a Río Grande y Bahía el vocablo "candombe" llegó por importación y es su orijen rioplatense".[37]

Algo distintas son no obstante ambas danzas: el Candomblé es una acción coreográfica de fuerte contenido religioso y mágico, en tanto que el Candombe pertenece al ciclo de las danzas pantomímicas profanas sobre las coronaciones de los reyes congos con remedo de las instituciones estatales blancas como veremos más adelante; mientras el Candomblé pertenece al culto sudanés del fetichismo gégénagó, el Candombe apenas tiene un leve acento del fetichismo angolocongo de las religiones bantús.

De todos los procedimientos de filiación de una danza, el de la aproximación fonética de su nombre con el de otras danzas, es justamente el más peligroso; tan así que a veces bajo un mismo título se cobijan dos expresiones coreográficas totalmente distintas. Si ello

ocurre a veces en un mismo país con dos danzas de nombre similar que en distintas épocas significaron danzas distintas, véase lo aventurado de su relación con otras danzas lejanas de nombre más o menos parecido.

La danza tiene tres elementos primordiales: su coreografía, su música y el instrumento con el cual se apoya el ritmo; los tres pueden ser de origen distinto. En cuanto a su música el problema a su vez se subdivide en tres posibilidades: la melodía, el ritmo y la armonización que pueden provenir, por ejemplo, de tres direcciones distintas: la melodía criolla, el ritmo africano y la armonía europea.

Si tan delicado y sutil es el problema que atañe al elemento que se halla cobijado bajo un título, indudablemente que es peligrosísimo deducir similitudes por la corriente de una simple palabra que se halla fuera del juego concreto de la materia sonora.

El problema del título, en resumen, atañe a la filología; casi nunca a la musicología.

¿Cuándo se comenzó a usar esta palabra en nuestro medio? Por referencia escrita el dato más antiguo proviene de 1834 en el verso de Acuña de Figueroa publicado en el "El Universal", que comienza: "Compañelo di candombe"...

Isidoro De-María en su crónica de 1888 lo fija desde 1808 en adelante. Antes de estas fechas la acción coreográfica de los afrouruguayos llevó el nombre de *Calenda* en la plagiaria referencia de Pernetty desde 1763 y de *Tango* o *Tambo* en 1807 según la resolución prohibitiva del Cabildo de Montevideo que hemos transcrito. En 1900, ya en decadencia, se le llama *Zemba.*

¿Qué significado religioso-social tenía el Candombe? Todas las referencias coinciden en este punto. Decíamos que era un recuerdo de la coronación de los reyes congos con imitación de la organización estatal blanca y desde el punto de vista religioso, un leve sincretismo entre el fetichismo bantú y el culto católico al través de la imagen de San Benito.

Veamos primero su relación con la danza afro-brasileña ya que la proximidad geográfica, el hecho de haber recibido a los negros desde los mismos puntos de Africa y por último habiendo llegado en proporción igual o mayor del Brasil que del continente negro, la corriente de esclavos, indica un camino seguro de filiación.

Tres grandes cultos religiosos transportaron los negros esclavos a la costa oriental del Brasil: el fetichismo gégé-nagó, el culto malé de las religiones sudanesas y el fetichismo angolo-congo de las religiones bantús. Los dos primeros conservaron más su pureza originaria en el nordeste del Brasil: Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahía; el primero dió origen al Candomblé bahiano que fué la forma más potente de expresión religiosa. Entretanto el fetichismo bantú angolo-congo se diluyó en un sincretismo religioso con la imaginería

católica y aunque tiene como intensa expresión aislada la Macumba, similar al Candomblé, a ésta última expresión pertenecen los cantos de la Cucumbys, Congadas, Maracatús, Guerreros, Ranchos y Reinados, o en general Batuques. Para nosotros a este ciclo pertenece el Candombe oriental.

En el Candomblé de Bahía y en la Macumba de Río, el baile es un aditamento importantísimo pero lo esencial radica en el contenido religioso con los correspondientes trances de posesión y de magia que culminaban hasta con el sacrificio humano. Queda fuera de nuestra órbita y no los relacionaremos ya que en el Candombe más modesto la danza era el "deus ex machina" de la reunión y el elemento religioso quedaba como un aditamento a la acción coreográfica a la inversa de los otros. Por el camino del fetichismo angolocongo encontraremos mayor parentesco.

Dos grandes sistemas se mueven en este último sentido: los "autos" negros y la simple danza. Entre los primeros están las representaciones de los cucumbys, congadas y maracatús; entre los segundos, el Batuque.

Así parecería que se va descendiendo desde las escenas de magia de Candomblés y Macumbas hasta las representaciones de congadas, Maracatús y Cucumbys, y de éstos a la danza del Batuque. Tres escalones de religiosidad y tres escalones también de entrada del negro al conglomerado social latino americano. La línea de color, el pigmento, se diluye desde el negro puro de los primeros, al mulato de los segundos, al casi blanco del tercero; por aniquilamiento de la danza colectiva o la danza conexa o de grupo se pasa a la de pareja enlazada y ya estamos en la danza de salón; de la samba rural paulista a la samba de salón internacional.

¿Dónde se hallaría ubicado el Candombe, de haberse practicado en el Brasil? Entre la segunda y la tercera; entre los "autos" de las Congadas y las representaciones carnavalescas del Batuque. O mejor aún: perteneció en tiempos de la colonia a la segunda y al abolirse la esclavitud pasó a pertenecer a la tercera.

Descartados Candomblé y Macumba que nada tuvieron que ver con nuestro Candombe, veamos su similitud con Congadas, Cucumbys, Maracatús, etc.

Las *Congadas* se registran en el Brasil en el siglo XVII y se realizan en Navidad. Los personajes de la Congadas son los siguientes: 1) Rey o Emperador, 2) Reina o Emperatriz, 3) Mameto o príncipe, llamado a veces "Suena", 4) Quimboto o hechicero, 5) Embajador, 6) Capataz, 7) Príncipes, princesas y guerreros. Su argumento coreográfico se desenvuelve en las siguientes escenas: 1) La reina envía embajadores a la corte del Rey Congo. 2) Hay varias peripecias en medio de las cuales surge el Mameto y pide satisfacciones al Embajador. 3) Declárase la lucha. 4) Muere el Mameto

(algunas veces es muerto por una entidad amerindia: el Caboclo blandiendo un terrible "tacape"). 5) El Quimboto hace evocaciones y pases mágicos y cantos a los que responde el coro y resucita el Mameto. 6) Danzas y cantos de júbilos generales.[38]

Fuera de la acción escénica, del nudo dramático que radica en la muerte y resurrección del Mameto, la sucesión de cuadros tiene similitud con el Candombe. Los personajes son los mismos: los reyes, el príncipe que viene a ser el Mameto, el gramillero, herbolario o médico de tribu que no es otra cosa que el Quimboto, el escobillero convertido aquí en el capataz, etc. Falta al Candombe nuestro, pues, el "auto" correspondiente.

Los *Cucumbys* cuya etimología proviene de "cucumbre", comida preparada en el Brasil por los Congos, es bastante similar a la congada. Se realiza especialmente en Bahía. Los personajes son los mismos y la acción escénica, un poco más rica, consta de tres episodios bien diferenciados: 1) *La Salutación* que se descompone en a) luego que los cucumbys armados de arco y flechas trasponen la puerta que se abre para ellos, la música y los danzarines ejecutan marchas guerreras e himnos triunfales, b) se adelanta el Rey y canta:

Sou rei de Congo,
Quero brincar,
Cheguei agora
De Portugal

c) responde el coro y baila. — 2) *La Matanza* que a su vez se descompone en: a) aparece el Capataz y marca el ritmo de la danza, b) hace de pronto una señal y todos se detienen, c) se apodera de los danzarines una especie de pasmo, d) el Capataz grita "Congoxá!" y tamboriles, maracas, etc., dan una salva estrepitosa, e) vuelve a gritar el capataz "Oh! muquá!" y lentamente van entrando los instrumentos y realizan un crescendo con cantos guerreros que dura unos 20 minutos, f) el Mameto imitando el ondular de serpientes y el salto del jaguar baila con ellos, g) un Caboclo da muerte al Mameto, h) gritan espantosamente los cucumbys y comienza una especie de velorio, i) el Jefe de los congos, cuidador del Mameto, comunica con pesar a la reina su muerte, j) la Reina desesperada llama al hechicero o Quimboto que trae una cobra en el pescuezo y un bolsa con amuletos, k) la Reina le ofrece recompensas si revive a su hijo o cortarle la cabeza si fracasa, l) el Qimboto cantando en combinación con el coro, lanza su hechicería, m) el Mameto desde el suelo se mueve lentamente. Gran danza mágica, n) el Mameto se levanta rápido y danza, ñ) el Quimboto fulmina con una mirada al Caboclo; éste cae en tierra, o) el Caboclo se levanta y quiere matar al Príncipe de los Congos y se organiza entre dos tribus una lucha, p) Vencen los Congos. — 3) *La Recompensa* en dos fragmentos: a) Entra la Reina y el Mameto y

colman de recompensas al Quimboto, b) el Rey le ofrece a su hija en casamiento pero el Quimboto no la acepta... por ser ya casado. Por último viene un gran epílogo de danzas y cantos generales.[39]

La relación con nuestro Candombe es exactamente la misma que con las Gongadas.

El *Maracatú* nos va aproximando más al Candombe. Según Nina Rodrigues, de antaño el Maracatú es un desfile carnavalesco, reminiscencia de la coronación de los dos reyes congos. Es de origen pernambucano y consta de dos escenas distintas. La primera constituye un Cortejo carnavalesco que se compone de: a) la comparsa se inicia por un estandarte a cuyo lado hay arqueros, b) formando cordón van otras dos filas de mujeres, c) en el medio del cordón varios fetiches: un gallo de madera, un yacaré "empalhado" y una muñeca vestida de blanco con manto azul, d) después, dignatarios de la corte y por último el Rey y la Reina. La segunda consiste en una visita: el cortejo se dirige a la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Cantan y bailan durante la procesión, y el cortejo al llegar ante la imagen de la Virgen repite lo mismo con pequeñas variantes.[40]

Así pues, el Maracatú vendría a ser una reproducción invertida en su orden, con respecto del antiguo Candombe montevideano en el cual los negros visitaban primero la Catedral y hacían su homenaje a la imagen de San Benito y luego en cortejo pasaban a saludar a las autoridades rematando la jornada con un gran candombe en el Cubo del Sur.

El *Rancho o Reinado* lo constituían un grupo de hombres y mujeres que representaban pastores y pastoras que iban a Belén y que de paso entraban en las casas de familias para realizar allí sus bailes. El Rancho se divide en dos categorías. La primera llamada *terno* era de mayor alcurnia, no por los negros que la integraban sino porque se dirigían a las casas más distinguidas, uniformados de blanco, en parejas, y allí bailaban Cuadrillas, Polcas y Valses. La segunda, el Rancho propiamente dicho, de más carácter popular, llevaba un Rey Congo montado en un buey; se desarrollaba luego una lucha entre dos personajes y bailaban por fin el Lundú zapateado.

De menor importancia que el Maracatú, se aproxima bastante a él y tiene por lo tanto similar correspondencia con nuestro Candombe.

El *Batuque*, por fin, era el que más aproximación tenía con nuestra expresión afro-rioplatense. Según Debret (1835) en Río de Janeiro se realizaba el Batuque dispuestos los negros en círculo, haciendo pantomimas y batiendo el ritmo con lo que encontraban: las palmas de las manos, dos pequeños pedazos de hierro, fragmentos de lozas, etc.; el ritmo era marcado "por dos tiempos precipitados y uno lento".[41]

Es de origen angolo-congo, no lleva representación alguna y con-

siste en un círculo formado por los danzantes alternando hombres y mujeres que después de ejecutar varios pasos se chocan los vientres entre sí o más precisamente sus ombligos. Estas "embigadas" llamadas también "sembas" dieron origen coreográfico a la Samba actual. Por extensión de semba se llamó así a veces al Batuque y se acompaña con el ritmo de palmadas y membranófonos del tipo de la caja en forma de barrilete, los "atabaques".

He aquí la forma coreográfica más próxima a nuestro Candombe. El atabaque no es otra cosa que el tamboril y si se piensa que uno de los estribillos más famosos del Candombe comenzaba por "Loanda, Loanda, Loanda, yé!" se verá hasta la aproximación en el origen africano de ambas, recuerdo en los dos casos de la capital de Angola. Por otro lado los santos a cuya advocación se realiza son los mismos.

En síntesis, nuestro Candombe participa de los Ranchos y Reinados en cuanto al cortejo previo al acto de la danza, de los Cucumbys, Congadas y Maracatús, por la presencia de los reyes negros y del Batuque por la expresión coreográfica de la danza pura.

Si extendemos el área de dispersión de la danza afro-americana veremos que en todo el continente surgen expresiones similares también a la rioplatense. En Perú, Ricardo Palma nos habla de los *Cabildos* y *Cofradías* coloniales.[42] Reuníanse los negros allí para comprar su libertad, pero además, Cabildos y Cofradías eran los nombres genéricos de danzas afro-peruanas, que provenían del nombre que llevaba el local donde se realizaban las mismas. Organizados en tribus o naciones, tenía, cada una de ellas su reina que presidía las procesiones y bailes, seguida de sus damas de honor y de sus "súbditos" llevando velas en las manos y bailando al compás de una orquesta netamente africana. La patrona de Cofradías y Cabildos era la Virgen del Rosario y se rendía culto además a San Benito y a Nuestra Señora de la Luz. En las procesiones de Corpus salían a la calle los "diablos danzantes", personajes que veremos también en Cuba y Colombia.

Al mismo ciclo que nuestro Candombe pertenecían pues las Cofradías y Cabildos peruanos aunque sin la aparición de ese peculiar personaje de las procesiones.

En Antioquia (Colombia) a partir del 28 de diciembre hasta el día de Reyes, salían a la calle los "diablitos" negros que organizaban una especie de carnaval recorriendo la ciudad en comparsa, representando pequeñas escenas y bailando en las casas de las principales familias del lugar.[43]

En Haití se conocían las Sociedades de Congos, con su correspondiente reina y tambores, en tanto que en Cuba, existía una institución similar a la peruana llamada también Cabildo que tenía por objeto principal obtener la libertad de los esclavos pero en la cual se organizaban representaciones coreográficas exactamente iguales a

las de los Candombes orientales, el 6 de enero de todos los años.[44] El rey congo vestido con la casaca que pedía prestada a su amo, su sombrero de dos picos y su gran bastón, ejercía las funciones de capataz y duraba en sus funciones cuatro años. Estamos pues en presencia de una institución similar a la de los reyes negros de nuestro Candombe, aun cuando el reinado de los nuestros fuera casi vitalicio.

He aquí la filiación desde el punto de vista religioso y social de nuestro candombe en función de las organizaciones similares en América.

Por su religión:

Originariamente pertenece al ciclo del fetichismo angolo-congo y se trasvasa por lento sincretismo al culto católico. El santo bajo cuya advocación se realiza, es indudablemente San Benito. Se relaciona desde el punto de vista religioso

En Brasil con:

El Maracatú
El Batuque
Los Ranchos y Reinados

En Perú con:

Los Cabildos y Cofradías

En Colombia con:

Los Diablitos

En Cuba con:

Los Cabildos y Cofradías

Por su coreografía y ceremonia:

Una escena de la coronación de los reyes africanos y luego danza general. Junto a ello una referencia de la organización estatal blanca e imitación de su vestimenta. Se relaciona desde este punto de vista

En Brasil con:

Las Congadas (más ampliada la escena y con nudo dramático)
Los Cucumbys (ibidem)
El Maracatú
El Rancho o Reinado
El Batuque

En Perú con:

Los Cabildos y Cofradías

En Colombia con:

Los Diablitos

En Haití con:

Las Sociedades de Congos

En Cuba con:

Los Cabildos y Cofradías

Por sus personajes:

El Rey y la Reina llevan el mismo nombre en todas las danzas afro-americanas.

El Príncipe se llama Mameto o Suena en las Congadas y Cucumbys.

El Gramillero o médico de tribu (hechicero también), se llama Quimboto en las Congadas y Cucumbys.

El Escobero o Escobillero, maestro de ceremonias y conductor de la danza, se llama Capataz en Congadas y Cucumbys.

Por su significación social:

Conseguir la manumisión de esclavos y luego agrupar y defender la raza. El Candombe tiene su equivalente con las Cofrarias brasileñas, en los Cabildos y Cofradías peruanos y cubanos y en las Sociedades de Congos de Haití.

Por su cultura negra:

Pertenece el Candombe al área cultural bantú con leves elementos sudaneses. Por esta vía se une con todas las danzas afro-americanas precedentes.

Por su música e instrumental:

Similar en todos los casos. Predominancia de los membranófonos, especialmente de los tamboriles. En segundo término, idiófonos.

23. Advertencia final. — Desaparecido el Candombe hace más de setenta años, su única sobrevivencia resta en el conjunto de tamboriles que ostenta hoy, especialmente en el carnaval montevideano, una rica lozanía popular. Pero esto ya no pertenece a la etnología sino al folklore, y según adelantamos precedentemente, en el tercer tomo de esta obra dedicado a las danzas y canciones tradicionales, aparecerá un extenso capítulo acerca de la compleja rítmica de los tamboriles actuales, elaborado sobre la base de las numerosas grabaciones que hemos obtenido en el curso de estos últimos diez años.

(1) STEPHEN-CHAUVET: *"Musique Nègre"*, París, 1929.

(2) HOMERO MARTÍNEZ MONTERO: "La esclavitud en el Uruguay", en "Revista Nacional", año V, núm. 57, pág. 424. Montevideo, setiembre de 1942. (Confrontar además: EUGENIO PETIT MUÑOZ, EDMUNDO M. NARANCIO y JOSÉ M. TRAIBEL NELCIS: *"La condición jurídica, social, económica y política de los negros durante el Coloniaje en la Banda Oriental"*, vol. I, 1.ª parte. Montevideo, 1947).

(3) El 27 de Diciembre de 1868 Carlos M. de Céspedes decreta definitivamente la abolición de la esclavitud en Cuba. En el artículo 1.º de esa resolución se establece: "Quedan declarados libres los esclavos que sus dueños presenten desde luego con este objeto a los jefes militares" y en el 2.º: "Estos libertos serán por ahora utilizados en el servicio de la patria de la manera que se resuelva". (FERNANDO ORTIZ: *"Los negros esclavos"*, pág. 98, La Habana, 1916).

(4) MARCELINO BOTTARO: *"Rituals and Candombes"*, artículo aparecido en la antología ordenada por Nancy Cunard, *"Negro"* págs. 519 a 522. London, 1934.

(5) Libro de Acuerdos del Cabildo de Montevideo, publicado en la *"Revista del Archivo General Administrativo"*, vol. III, pág. 151. Montevideo, 1887.

(6) Ibidem, vol. III, pág. 153.

(7) DOM PERNETTY: *"Histoire d'un voyage aux isles Malouines fait en 1763 & 1746"*, págs. 279 a 281. París, MDCCLXX.

(8) CARLOS VEGA: *"Danzas y canciones argentinas"*, págs. 135 a 140, Buenos Aires, 1936.

(9) JEAN BAPTISTE LABAT: *"Nouveau Voyage aux Isles de l'Amerique"*, t. IV, págs. 153 a 160. La Haye, 1724.

(10) *"Histoire Générale des Voyages"*, t. XV, pág. 436. París, 1746-61.

(11) ANTHONY ZACHARIAH HELMS: *"Travels from Buenos Aires by Potosí to Lima"*, pág. 205. London, 1806.

(12) JULLIEN MELLET: *"Voyage dans l'interieur de l'Amérique Méridiónale"*, pág. 238. París, 1926 (2.ª edición).

(13) Actas del Cabildo de Montevideo: *"Libro de acuerdos que dio prin - / cipio el cinco de abril, de 1800 / y finalizó el 12 de / feb.º de 1808"*, Libro N.º 11, fol. 206 vta. y 207. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(14) *"YNDICE GENERAL / DE / Acuerdos. / desde la creacion de Montev.º empesan / do p.r el Libro 1. de 1730, hasta el Onceno / concluido en 1808"*. Libro N.º 22, fol. 115vta. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(15) Borrador de un oficio de los vecinos de Montevideo al Gobernador Elío, fechado el 21 de noviembre de 1808. Fondo ex Archivo General Administrativo. Caja 321, carpeta 3, documento 66. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(16) FRANCISCO ACUÑA DE FIGUEROA: *"Diario Histórico del Sitio de Montevideo"*, jueves 4 de noviembre de 1813. Tomo II, pág. 15. Montevideo, 1890.

(17) *"EL EX.MO CABILDO GOBERNADOR INTENDENTE DE LA PROVINCIA ORIENTAL"*. Bando impreso en hoja suelta y fechado en Montevideo el 27 de enero de 1816. Colección de Impresos. Carpeta N.º 1. Bibliorato 6. Sector Q. Anaquel 4. Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Museo Histórico Nacional. Montevideo.

(18) AUGUSTE SAINT-HILAIRE: *"Voyage a Rio Grande do Sul"*, pág. 182. Orléans, 1887.

(19) "Le 6 Janvier, jour des rois, des cérémonies bizarres attirérent mon attention. Tous les nègres nés sur la côte d'Afrique se réunissent par tribus, dont chacune élit, dans son sein, un rois et une reine. Affublés de la façon la plus originale, des habits les plus brillans qu'elles ont pú trouver, précédés de tous leurs *sujets* des tribus respectives, ces majestés d'un jour se rendent d'arbord à la messe, puis font des promenades dans la ville; et, réunis, enfin sur la petite place du marché, tous exécutent, chacun à sa guise, une danse caracteristique de leur nation. Je vis là se sucéder rapidement des danses guerrières, des simulacres de travaux agricoles et des figures des plus lascives. Là, plus de six cents nègres semblaient avoir ainsi reconquis un moment leur nationalité, au sein d'une palieu de ces bruyantes saturnales d'un autre monde, leur faisait oublier, dans un seul jour de plaisir, les privations et les douleurs de longues années d'esclavage"... "Peut-être ne trouvera-t-on jamais meilleure occasion d'observer le contraste frappant

des coutumes et des usages propres à chaque tribu africaine, et plus particulièrement encore celui des traits et de la couleur". (ALCIDE d'ORBIGNY: *"Voyage dans l'Amérique Méridionale"*, t. I, pág. 5. Paris, 1835).

(20) *"La Matraca"*, Montevideo, 13 de marzo de 1832.

(21) ADOLFO RODRÍGUEZ: *"El Digesto Nacional"*, pág. 21, col. I. Montevideo, 1860.

(22) ISIDORO DE-MARÍA: *"Tradiciones y Recuerdos. Montevideo Antiguo"*, libro II, págs. 162 a 172. Montevideo, 1888.

(23) EVA CANÉL: *"De América"* (Segunda Serie), págs. 56 a 58. Madrid, 1899.

(24) DANIEL GRANADA: *"Vocabulario rioplatense razonado"*, pág. 68. Montevideo, 1889.

(25) LINO SUÁREZ PEÑA: *"La raza negra en el Uruguay"*, págs. 19 y 20. Montevideo, 1933. Véase además del mismo autor el manuscrito *"Apuntes y datos referentes a la raza negra en los comienzos de su vida en esta parte del Plata"*, fechado en Montevideo el 19 de junio de 1924. Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo", Colección de manuscritos, tomo 127. Museo Histórico Nacional. Montevideo.

(26) ERICH M. VON HORNBOSTEL: *"Canciones de Tierra del Fuego"*, traducción de Eugenio Pereira Salas para la *"Revista Musical Chilena"*. Año 7, N.° 41, pág. 76. Santiago de Chile, Otoño de 1951.

(27) JOSÉ ANTONIO CALCAÑO: *"Contribución al estudio de la música en Venezuela"*, pág. 63. Caracas, 1939.

(28) JOSÉ RÍOS SILVA: *"Escenas criollas"*, pág. 82. Montevideo, 1902. Los dibujos de Hermenegildo Sábat que ilustran este libro, habían sido ya publicados en la revista *"Rojo y Blanco"* de Montevideo en su número del 3 de marzo de 1901.

(29) CURT SACHS: *"The History of Musical Instruments"*, pág. 54. New York, 1940.

(30) ANDRÉ SCHAEFFNER: *"Origine des instruments de musique"*, pág. 86. París, 1936.

(31) RÓMULO F. ROSSI: *"Recuerdos y crónicas de antaño"*, t. I, pág. 48. Montevideo, 1922.

(32) FERNANDO ORTIZ: *"La clave xilofónica de la música cubana"*. La Habana, 1935.

(33) RAMÓN MONTERO BROWN: *"Del terruño"*, pág. 119; Montevideo, 1918.

(34) CARLOS VEGA: *"La forma de la contradanza"*, en *"La Prensa"*, sección II. Buenos Aires, 20 de noviembre de 1938.

(35) "Extracto del Diario de la espedición y demarcación de la América Meridional y de las campañas de Misiones del Uruguay, tomado por los españoles en la rendicion del Río Grande, correspondiente al tratado de 1750", publicado en la *"Historia del territorio Oriental del Uruguay"*, de JUAN MANUEL DE LA SOTA, Montevideo, 1841, y reeditado en el trabajo de Horacio Arredondo (hijo) *"Maldonado y sus fortificaciones"* aparecido en la *"Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología"*, t. III, págs. 369 a 379, Montevideo, 1929.

(36) CURT SACHS: *"Historia universal de la danza"*, págs. 415 y 416. Buenos Aires, 1944.

(37) VICENTE ROSSI: *"Cosas de negros"*, pág. 84. Río de la Plata (Córdoba), 1926.

(38) MELLO MORAES FILHO: *"Festas e tradiçoes populares do Brasil"*, págs. 159 a 165. (Citado en *"O folklore negro do Brasil*, de Arthur Ramos, pág. 44 a 52. Río de Janeiro, 1935).

(39) ARTHUR RAMOS: *"O folklore negro do Brasil"*, pág. 96. Río de Janeiro, 1935.

(40) NINA RODRIGUES: *"O negro brasileiro"*, págs. 263 a 264 (2.ª edición), São Paulo, 1940.

(41) ARTHUR RAMOS: *"O folklore negro do Brasil"*, op. cit., págs. 135 y 136.

(42) RICARDO PALMA: *"Tradiciones Peruana"*, t. I, pág. 152. Barcelona, 1893.

(43) MANUEL POMBO: *"La niña Agueda y otros cuadros"*. (Citado en *"Las culturas negras en el nuevo mundo"* de ARTHUR RAMOS, pág. 222. México, 1943).

(44) FERNANDO ORTIZ: *"Los cabildos afrocubanos"*, en *"Revista Bimestre Cubana"*, vol. XVI, N.° 1. La Habana, 1921.

SEGUNDA PARTE

LA MUSICA CULTA

Desde los orígenes hasta 1860

CAPÍTULO I

LA MUSICA RELIGIOSA

SUMARIO: 1. Introducción. — 2. La música religiosa entre los indios. — 3. Los arperos. — 4. El archivo musical de la Iglesia de San Francisco. — 5. Los organistas de la época colonial hasta 1830. — 6. Las comparsas o corporaciones. — 7. La música religiosa durante las dominaciones luso-brasileñas. — 8. La música religiosa a comienzos del período romántico (1830-1860).

1. Introducción. — Es lógico suponer que la primera música que trajeron consigo los conquistadores al Río de la Plata a partir del siglo XVI, fué estrictamente funcional. Música para amplificar órdenes de guerra, para acompañar sus danzas de salón o para servir los oficios religiosos, y no para provocar exclusivamente un desinteresado goce estético, aún cuando España en esa época vivía su más alto momento en este orden de especulaciones sonoras y era uno de los cerebros conductores del pensamiento musical en la alta cultura occidental. Y esta lógica suposición está abonada por numerosos documentos que se refieren a los atambores, atabales, pífanos y trompetas con que se entonaban los españoles en el rudo juego de la guerra de conquista, ya contra los indígenas que les salían al paso, ya contra los portugueses que desde los primeros tiempos habían puesto sus ojos en estas tierras. Cajas y pífanos sirven además para convocar a los vecinos de las poblaciones recién fundadas y dar lectura ante ellos de las Reales Ordenes, Bandos y Autos por parte del alcalde o del pregonero.

Y dentro de este concepto funcional, es lógico también que la música religiosa se desplegase ampliamente en el Uruguay durante los primeros siglos de la conquista y del coloniaje. Precisamente, en el momento de la conquista, España disponía de tres órdenes o rubros de música religiosa dentro de la Fé Católica que pudo haber enviado a estas regiones.

En primer término, el canto religioso popular representado por los villancicos, pastorelas, gozos, trisagios, salves, etc., proveniente todo él del ciclo trovadoresco. De ello ha quedado en el Uruguay actual, como emocionado recuerdo, el fragmentario Cancionero del

Niño Jesús que todavía repiten nuestras madres en las estrofas del "Arrorró" o en los romances infantiles de "Santa Catalina", por ejemplo. Este canto religioso popular es el que tiene la mayor importancia en toda América y sus letras afloran todavía en el Uruguay cuando se oye a un paisano entonar con la melodía de un Estilo, una "Décima a lo divino". En nuestros viajes de recolección folklórica hemos encontrado varias de ellas. Es un vasto cancionero europeo antiguo, sometido en España casi todo él a la estructura estrófica del romance y, posteriormente, de la décima, que sobrevive intacto en América a través de tres siglos sin contaminarse con la realidad sonora circundante.

En segundo término España pudo haber enviado su gran polifonía religiosa del Renacimiento. En el momento de la conquista, después de un período de afirmación nacional representado por los músicos de la corte de los Reyes Católicos —Escobar, Anchieta, Peñalosa o Almorox— España entraba en su madurez más brillante por el enriquecimiento que significó la aportación de los músicos flamencos llegados en la época de Felipe II; en ese entonces Victoria, Morales y Guerrero desarrollaban la más admirable teoría de la polifonía. Este tipo de música, no obstante, no estaba en condiciones de penetrar en el Uruguay; faltaba lo más importante: el instrumento, ese coro de capilla de excelentes solfistas capaces de entrar airosamente en la compleja selva del contrapunto. Montevideo se funda dos siglos más tarde cuando toda esa grandeza ha rodado por los suelos y España entra en el período más oscuro de su historia musical dominado por la dictadura de Farinelli, el favorito de Felipe V, quien inaugura la edad del extranjerismo operístico en la península.

En tercer término sobrevivía todavía en España —como en toda Europa— un vestigio del Canto Gregoriano. El gran arte de la homofonía medieval ya había desaparecido como música viva de una colectividad, pero alentaba todavía, no como expresión popular espontánea, sino como una tesonera tendencia de la Iglesia Católica para vivificar aquello que había sido su lenguaje más original y bello. Después de la restauración solesmense, sabemos muy bien que el canto llano que se conoció y practicó desde el 1400 en adelante, era una suerte de caricatura casi del severo y profundo arte de la alta Edad Media. Y ese gregoriano, deturpado por las versiones equivocadas de los siglos XVI, XVII y XVIII, fué justamente el que llegó a América durante la conquista y el coloniaje. Además, ya no era popular en su espontaneidad —como lo era, por cierto, todo el cancionero religioso del ciclo del Villancico y de la simple canción— y sabemos que sólo en aquellos parajes en que la penetración misionera fué muy intensa, se practicó con profusión. El documento más importante de la presencia del canto gregoriano, que hemos analizado en la parte dedicada a la música indígena, data de 1824, cuando el secretario de la Misión Apostólica Muzi oye cantarlo en el pueblo

MISSALE
ROMANUM
EX DECR. SACR. CONCILII TRIDENTINI
RESTITUTUM,
SANCTI PII PAPÆ QUINTI
JUSSU EDITUM,
SUMMORUM PONTIFICUM CLEMENTIS VIII.
ET URBANI ITIDEM VIII.
AUCTORITATE RECOGNITUM,
Et novis Missis ex Indulto Apostolico hucusque concessis auctum.



MATRITI. M.DCC.XC.VII.
TYPIS SOCIETATIS.

FIG. 24. — Portada del "Missale Romanum" que perteneció al antiguo Convento de San Francisco. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

del Durazno; el cronista se encarga de subrayar que eran indios que habían venido de los antiguos pueblos de las Misiones Orientales.

Y como el Uruguay no tuvo grandes cantorías o escuelas capaces de interpretar la polifonía culta del Renacimiento, ni tuvo en sus límites actuales una organización misionera profunda, he aquí que sólo recibió, en el orden de la música religiosa, la primera corriente popular.

En la segunda mitad del siglo XVIII ya está plenamente ordenada la vida colonial en el Uruguay y en ese momento comienzan a aparecer los primeros organistas y maestros de capilla. Al ciclo del canto popular de la época de la conquista que acompañaban arperos, vihuelistas y violinistas, sucede una expresión polifónica más compleja; misas a tres y cuatro voces con acompañamiento de órgano comienzan a escucharse en la Iglesia Matriz o en la de San Francisco. Entre los manuscritos dieciochescos del archivo de esta última, se deslizan algunas páginas de Haydn y Mozart.

Esta segunda etapa de la evolución de nuestra música religiosa, cuyo índice más evidente es la Misa de Difuntos de Fray Manuel Ubeda escrita en Montevideo en 1802, llega a su apogeo en 1820. El Barón de la Laguna trae desde Río de Janeiro misas del brasileño Nunes García y de polifonistas portugueses. Sin embargo, el límpido canto "a cappella" nunca llega a producirse aquí como ocurre en México o en Venezuela. Del canto colectivo popular se pasa directamente al polifonismo acompañado instrumentalmente, que va desde 1750 a 1830.

El advenimiento del reinado de la ópera italiana en esta última fecha, produce una tercera etapa en el ámbito de la música religiosa uruguaya, etapa que llega hasta entrado el siglo XX. Misas de fuerte contenido teatral con solistas, coros y orquesta, oratorios "non orando", páginas organísticas de intensa expresividad romántica, se suceden domingo a domingo en las iglesias montevideanas. Las obras de los maestros de capilla José Giuffra y sobre todo Carmelo Calvo, son las más representativas de este período.

En las postrimerías del siglo XIX, el Padre Pedro Rota, autor de una correctísima "Misa de Requiem", notablemente impresa en Montevideo en 1896, inicia el retorno hacia las fuentes melódicas gregorianas si bien tratadas de acuerdo con un contrapuntismo académico. Conocedor de la reforma solesmense, se preocupa intensamente, años más tarde, de poner en vigencia las directivas de música litúrgica implantadas por Pío X en su conocido "Motu proprio" de 1903.

2. La música religiosa entre los indios. — En documentos analizados en el precedente estudio sobre la música indígena, habíamos visto que en 1808, en ocasión de la fiesta de la ascención al

reinado español de Fernando VII, el Cabildo de Soriano organizó grandes festejos populares con intervención de los indios misioneros quienes con sus flautas y tamboriles y "diversos coros de música" marcharon por las calles y llegaron hasta la iglesia subiendo al coro "todos los músicos a excepción de las tamboras e treangulos". No es aventurado pensar que la música que interpretaban —sobre todo por los típicos instrumentos que tañían— eran los villancicos populares que aún hoy sobreviven intactos en algunas partes de América. Actualmente en las funciones religiosas al aire libre en toda el área que abarca el cancionero pentátonico —norte de la Argentina, Perú, Ecuador y Bolivia— las flautas y cajas siguen acompañando con sus ritmos y melodías, el paso de una sagrada imagen y en cierto modo repiten el emocionado gesto del juglar que, ante la imagen de Nuestra Señora, trenzaba sus pies en una danza de homenaje siendo ésta su más tierna y profunda oración.

Cuando en 1763 pasó por Montevideo Dom Pernetty, anotó en su libro de viaje que "Las ceremonias de la Religión son casi las mismas que en Madrid. Durante todo el tiempo de la Misa, un habitante toca el arpa en una tribuna"[1]. Esta vez el viajero francés dijo verdad —no así cuando habló de una "calenda sagrada" o de las danzas de salón como demostramos en los capítulos correspondientes— porque el arpa y la guitarra eran justamente los dos instrumentos con que se acompañaban las funciones religiosas en la Banda Oriental en el siglo XVIII. El Cabildo de Soriano, por ejemplo, desde 1769 paga todos los años por cuerdas para el arpa y la guitarra de su iglesia. Así veremos en 1775 el siguiente asiento en su Libro de Cuentas: "Dos rr.^s de cola (y lienzo) para componer el Arpa"[2], y en 1776 "3 ½ rr.^s de cuerdas para harpa y guitarra de la Iglecia".[3]

Justamente, la música religiosa en el pueblo de Santo Domingo de Soriano en el siglo XVIII, nos puede dar una idea general acerca de lo que ocurría en la Banda Oriental en ese orden de actividades. Muchas de nuestras poblaciones fueron fundadas sobre la base de grupos indígenas que habían emigrado de las Misiones del Uruguay después de la expulsión de los Jesuítas. Es frecuente, pues, ver "indios músicos" en todo padrón o documentos dieciochescos de las poblaciones rurales. En Soriano, alrededor de 1780, dirigía el instrumental religioso el Maestro Hilario y según se desprende de las cuentas del Cabildo de esa localidad, su conjunto estaba integrado por guitarristas, arperos y violinistas, con el agregado ocasional de caja y flauta que se incorporaban en los días del Santo Patrono.[4]

Los nombres de los "indios músicos" en el interior del país, siguen apareciendo hasta mediados del siglo XIX. Así, en Soriano, leemos en el Libro de Entierros de su parroquia correspondiente a 1820: "El día dos de Mayo del año mil ochocientos y beinte yo el infrascripto Cura excusador de esta Parroquia de S.^to D.^go Soriano enterre

en el Sementerio con oficio resado a Santiago Gonzales indio biolinista de esta Iglecia Romana no recibio sacramento de la comunion p.r no dar lugar el mal. Y p.r verdad lo firmo. Fr. Lazaro Gadea"[5]

La única referencia que poseemos sobre canto gregoriano en el Uruguay data de 1824 y sus ejecutantes eran justamente indígenas tal como se demostró en el capítulo inicial. Según aquel documento, en el pueblo de Durazno "los indios, en uno de los libros corales dejados por los Padres Jesuítas, acompañaron al sacerdote con el canto gregoriano, muy bien entonado, como si estuviesen todavía bajo el régimen de aquellos buenos Directores de la Compañía que los habían instruído". Véase pues, de cómo el canto gregoriano es un hecho aislado y un simple recuerdo de una sólida organización misionera que tuvo lugar fuera de nuestros límites actuales casi cien años antes de esa fecha.

3. Los arperos. — Decíamos que el arpa era el instrumento obligado para el acompañamiento de la música religiosa en el siglo XVIII. En el "Libro de Cuentas" de la Venerable Orden Tercera de la Iglesia de San Francisco en Montevideo, en el asiento correspondiente a los pagos efectuados el 30 de agosto de 1765 se lee: "Por 1 p.s que se le dio al Arpero en el dia de Ntro. P.n S.n Roque",[6] repitiéndose el mismo tenor en los años 1767, 1768 y 1769.

La presencia de arpistas ya negros, ya indios misioneros en todo el ámbito de la Banda Oriental, se demuestra en numerosos documentos. Así por ejemplo, en la Calera de las Huérfanas, en el hoy departamento de Colonia, en una de las Estancias de los Jesuítas hallamos hacia el 1767 a "Manuel Antonio, natural de Angola, de 38 años, de 5 pies y 5 pulg., sano, arpista".[7] En el inventario de los bienes de esa misma estancia levantado del 24 de julio de 1767 figuran "Arpa, guitarra y biolin encordado" que constituyen el instrumental religioso de esa Capilla.

Augusto Saint-Hilaire que pasa el 18 de octubre de 1820 por Rocha anota: "Hay en la Iglesia de Rocha una pequeña tribuna donde se encuentran dos músicos, el uno con un violín y el otro con un arpa. Han cantado la Misa acompañándose con sus instrumentos. Pero el pueblo no ha cantado con ellos".[8]

Esa arpa diatónica del siglo XVIII, de afinación inmutable, pasa al ámbito popular en el siglo XIX y sin llegar a folklorizarse como ocurre en el Paraguay o en algunas lejanas provincias argentinas, se transforma en el Uruguay en instrumento callejero con vida propia hasta 1870. En una antigua litografía que representa al teatro Solís en la época de su inauguración (1856) se puede observar un arpero popular que está tañendo las cuerdas de su instrumento mientras damas de polizón y caballeros de paletó pasean por la plazoleta central.

Fig. 25. — HAYDN: "Las Siete Palabras", portada de la partitura para piano. Inventario: N.º 50. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).
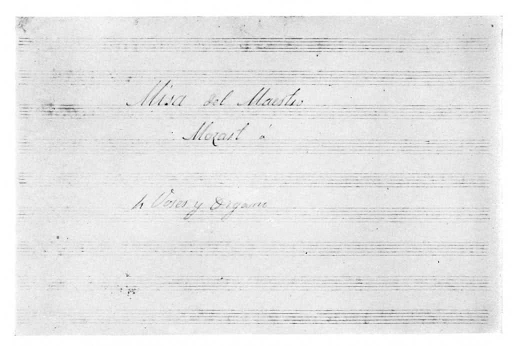


Fig. 26. — MOZART: "Misa en sol-mayor", portada de la parte de órgano. Inventario: N.º 61. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

Fig. 27. — MOZART: "Misa en sol-mayor", primera página de la partitura. Inventario: N.º 61. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

Al desaparecer el arpa como instrumento religioso en las postrimerías del siglo XVIII, deja paso al órgano, tal como se puede observar en todos los "libros de fábrica" de las iglesias uruguayas de esa centuria. Una revisión detallada de los documentos de la Venerable Orden Tercera de la Iglesia de San Francisco nos dió la pauta de esa evolución del arpa hacia el órgano. Precisamente, en esta Iglesia de San Francisco custódiase además el archivo musical religioso más importante del país; su estudio nos dará la clave de la actividad sonora durante el coloniaje y todo el siglo XIX en el orden de la música religiosa.

4. El archivo musical de la Iglesia de San Francisco. — Hacia 1724, dos años antes de la fundación de Montevideo, los jesuítas, con el auxilio de indios misioneros levantaron la primitiva capilla que luego había de llamarse de San Francisco, la primera construcción de carácter religioso de la capital. Según testimonio de 1730 estaba "edificada de Piedra firme y Cubierta de teja".[9] El 30 de enero de 1730 el Cabildo de Montevideo, recién constituído, la habilita como Iglesia Matriz y en este carácter funciona hasta fines de 1739 en que se consagra la Matriz Vieja. El 1.° de mayo de 1740 junto a la iglesia se levanta un Hospicio y los jesuítas ceden su administración a los franciscanos quienes abren en 1743 una escuela de primeras letras. El 12 de diciembre de 1742 se funda la Venerable Orden Tercera en dicha iglesia, cuyos libros, afortunadamente, es lo único que se ha salvado de aquellos días. Por Real Cédula, el 29 de setiembre de 1760 el Rey de España eleva a la categoría de Convento al Hospicio de San Francisco, y a la expulsión de los jesuítas en 1767 los beneméritos sacerdotes de la Orden Seráfica centralizaron la educación de los habitantes de Montevideo. Por sus aulas pasaron casi todos los hombres que luego nos han de dar la independencia —Artigas, entre ellos— y en 1790 ya están funcionando las cátedras superiores de Filosofía y Teología. Hallábanse ubicados la iglesia y el convento en la esquina de las calles San Miguel (hoy Piedras) y San Francisco (hoy Zabala); su iglesia, con techo de teja a dos aguas ostentaba a un lado una torre con campanario construída a principios del siglo XIX, que en una antigua fotografía se destaca con airoso señorío.

La obra del Colegio de San Bernardino —que así se llamaba el instituto docente franciscano— repercutió en la formación de los hombres de la revolución emancipadora, al punto de que en 1811 Elío expulsó a un grupo de jóvenes monjes nativos por su vinculación con los patriotas que, encabezados por Artigas, sitiaban a la sazón a Montevideo. Sin embargo, al normalizarse la vida independiente después de 1830, el Convento comenzó a declinar por falta de sacerdotes y pese a sus límpidos antecedentes educacionales y patriotas, fué di-

suelto por el gobierno de Fructuoso Rivera por decreto del 31 de diciembre de 1838. Dicen los considerandos del mismo: "Cuando no hay el número preciso de conventuales no hay convento"... "establecimiento improductivo"...[10] Quedó, pues, San Francisco como simple iglesia parroquial y alrededor de 1865 fué demolida para erigirse la antigua Bolsa de Comercio, destruída a su vez en 1929 para levantarse sobre su predio el actual edificio del Banco de la República. Cuando su demolición de 1865, sobre los planos del arquitecto francés Victor Rabu, el constructor Ignacio Pedralbes levantó en la esquina de las calles Cerrito y Solís la actual Iglesia de San Francisco donde hemos hallado* el archivo musical que pasamos a analizar.

Los libros de la Orden Tercera y el archivo musical, son los únicos puentes documentales entre el antiguo Convento de San Francisco y la actual Iglesia del mismo nombre ya que, presumiblemente, en 1839, cuando el decreto de la extinción del Convento, los pocos frailes que quedaban se llevaron a Europa los "libros de fábrica" de la iglesia y la restante documentación relativa a la obra docente franciscana.

El estado de conservación del archivo es bueno, pero muchas obras aparecen incompletas. Ello se debe a que el copista no siempre redactaba la partitura completa sino las partes sueltas para los atriles de los ejecutantes, y es bien sabido que estos materiales se extravían con facilidad. Incluso, debe destacarse que las partichelas de algunas obras acusan distintas caligrafías y que el formato "apaisado" de las mismas, característico del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX, predomina en toda la colección. Debe agregarse al inventario, algunos misales que pertenecieron a la Orden Tercera y al antiguo Convento, en vetustas encuadernaciones de terciopelo y adornos de fina platería. Las notaciones de canto llano que ostentan, pertenecen a la llamada "versión medicea" —así denominada por haber sido publicada en Roma en la imprenta del Cardenal de Médicis a principios del siglo XVII— notaciones en valores regulares que no expresan la gracia alada del ritmo libre gregoriano. La carátula de uno de estos misales, impreso en Madrid en 1797, ilustra adecuadamente estas páginas.

---

* En 1949, por intermedio del organista de San Francisco Don Fernando Pampín, llegó hasta nosotros la noticia de que en un desván próximo al coro, se hallaban viejos manuscritos musicales que habían pertenecido a la antigua iglesia. En 1950 propusimos el inventario de este fondo como trabajo de seminario en el curso de Música Nacional que dictamos en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Fué inicialmente confiado al maestro Gilberto Sellanes, alumno a la sazón de este curso; razones de trabajo impidieron al señor Sellanes dar término a esta tarea. Sin embargo, se habían podido fijar algunos documentos importantísimos y en atención a este hecho, en setiembre de 1951 solicitamos al Señor Arzobispo de Montevideo autorización para llevar a nuestro estudio todo el archivo y someterlo a un total ordenamiento e inventario, autorización que fué de inmediato concedida. A fines de ese año devolvimos a la Parroquia de San Francisco todos los documentos musicales y redactamos un inventario circunstanciado de los mismos que se halla actualmente en poder del diligente párroco de la Iglesia P. Juan Mestre, quien en todo momento nos facilitó esta tarea.

El archivo musical de San Francisco consta de 5.158 fojas, manuscritas casi todas ellas (excepto las de seis partituras impresas) que representan 194 obras; hay además 614 folios sueltos incompletos. He aquí una síntesis del inventario:

N.º de Inventario	*Autor*	*Título*	*Partitura o partes*	*Instrumental*	*Observaciones*
1	Abbadia	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	
2	Arzac	Dies Irae	p.	orq.	
3	Andrea Avellino	Himno	p.	3 v. y órg.	Fecha: 1855
4	José A. de Castro	Misa	P.	4 v. y orq.	incompleta
5	Barroso	Misa	p.	4 v.	incompleta
6	L. Bordese	Misa	p.	2 v. y órg.	
7	Bordogni	Laudate Pueri Dominum	P.	1 v. y orq.	
8 a	J. M. Cambeses	Variaciones sobre el tema de "La Cenerentola", de Rossini	p.	flauta	
8 b	J. M. Cambeses	Variaciones para flauta sola	p.	flauta	
8 c	J. M. Cambeses	Cavatina de la ópera "Donna Caritea", de Mercadante	p.	flauta	
8 d	J. M. Cambeses	Introducción y Jota aragonesa	p.	flauta	
8 e	J. M. Cambeses	Tema con variaciones	p.	flauta	
9	José Calvo	Estrofas para la Comunión	P. y p.	2 v. y órg.	
10	José Calvo	Gozos a San Francisco de Asís	P.	2 v.	
11	José Calvo	Misa de Requiem	P. y p.	2 v. y órg.	
12	José Calvo	Letra al Santísimo para la Comunión	P. y p.	2 v. y órg.	
13	José Calvo	Misa de Gloria	P. y p.	2 v. y órg.	
14	José Calvo	Misa breve de Requiem	P. y p.	2 v. y órg.	
15	José Calvo	Misa breve de Requiem	p.	2 v. y orq.	incomp. Fecha: 1872
16	José Calvo	Misa	p.	2 v. y orq.	incomp. Fecha: 1873
17	José A. de Castro	Misa	p.	3 v. y órg.	Fecha: 1843
18 a	Ignacio Ayne	Himno a San Luis Gonzaga	P. y p.	4 v. y orq.	
18 b	Desconocido	Pues te aclama protector.	P. y p.	4 v. y orq.	
18 c	Desconocido	Intensus hostis	P. y p.	3 v. y orq.	
18 d	Desconocido	Angeles Santos	P.	3 v. y orq.	
19	José A. de Castro	Himnos al Santísimo Sacramento	P.	4 v. y orq.	
20	Desconocido	Misa	P.	4 v. y orq.	copia de J. A. de Castro
21	Gabrielsky	Gran trío concertante	p.	3 flautas	Copia de J. A. de Castro
22	Angel A. de Castro	Plegaria a la Santísima Virgen de Dolores	P.	1 v. coro y órg.	Letra del P. Laureano Sanjurjo
23	Casturina	Credo	p.	4 v. y orq.	
24	Ceruti	Credo	P.	3 v. y orq.	
25	Ceruti	Misa	P. y p.	4 v. y orq.	
26	Francisco Cerioli	Misa	p.	2 v. y orq.	incomp. Fecha: 1879
27	Lorenzo Cogiola	Misa	P. y p.	3 v. y orq.	
28	Joaquín Cordeiro Galão	Credo	P. y p.	4 v. y orq.	
29 a	Desconocido	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	
29 b	Francisco De Salvo	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	Fecha: 1833
30	Francisco De Salvo	Magnificat	P. y p.	3 v. y orq.	
31	Francisco De Salvo	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y órg.	
32	Francisco De Salvo	Salmos breves	P. y p.	3 v. y orq.	
33	Francisco Destefani	Tantum Ergo	P.	1 v. y orq.	
34	Francisco Destefani	Tantum Ergo	P.	1 v. y orq.	incompleta
35	Donizetti	Qui Tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
36	Donizetti	Laudamus y Gratias	P. y p.	1 v. y orq.	
37	Donizetti	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
38	Eslava	Miserere	p.	1 v.	incompleta
39 a	J. M. J.	Yo herí madre amorosa	P.	3 v. y orq.	
39 b	J. M. J.	Alábete mi boca	P.	3 v. y orq.	
39 c	J. M. J.	El Dios a quien el orbe	P.	3 v. y orq.	

N.º de Inventario	Autor	Título	Partitura o partes	Instrumental	Observaciones
40	Gabutti	Misa	p.	3 v. y orq.	
41 a	Fascó	Kiries	p.	orq.	incompleta
41 b	Gaiante	Gloria y Credo	p.	orq.	incompleta
42	Giordani	Las siete palabras	P.	3 v. y orq.	
43	José Giuffra	Misa	P. y p.	2 v. y orq.	
44	Lorenzo Montersino	Credo	P.	3 v. coro y orq.	
45*	José Giuffra	O salutaris hostia	p.	orq.	incompleta
46	José Giuffra	Qui tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
47	José Giuffra	Tantum Ergo	P. y p.	2 v. y órg.	
48	Gonella	Gloria	P. y p.	2 v. y orq.	
49 a	Desconocido	O salutaris hostia	P.	2 v. y órg.	
49 b	A. Gaudioso	Tantum Ergo y Genitori	P.	1 v. y órg.	
49 c	Desconocido	Venid y vamos todos	P.	1 v. y órg.	
50	Haydn	Las siete palabras	P.	piano	
51	Gaetano Isola	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
52	Gaetano Isola	Credo	P. y p.	3 v. y orq.	
53	Machado	Salmo II de Difuntos	P. y p.	5 v. y orq.	
54	Mariano	Misa	p.	3 v.	incompleta
55	Meleggi-Debali	Misa	p.	3 v. y orq.	
56	Salvador Meluzzi	Letanía	p.	3 v. y orq.	
57	Salvador Meluzzi	Aquellos ultrajes, aquellas culpas	P. y p.	1 v. coro y órg.	incompleta
58	Miné-José Calvo	O Salutaris	p.	orq.	Fecha: 1872
59	D. J. C.	Misa	p.	orq.	incompleta
60	Lorenzo Montersino	Misa	P. y p.	3 v. coro y orq.	
61	Mozart	Misa en sol-mayor	P. y p.	4 v. y orq.	
62	Musso	Laudamus	P. y p.	2 v. y orq.	
63	Gaetano Nava	Te Deum Laudamus	P. y p.	3 v. y órg.	IMPRESO (partes manuscritas)
64	Vincenzo Noberasco	Tantum Ergo y Stabat Mater	p.	3 v. y orq.	
65	José Mauricio Nunes	Credo	p.	3 v. y orq.	
66	José Mauricio Nunes	Tedeum	p.	3 v. y orq.	
67	José Mauricio Nunes	Misa (en fa-mayor)	P. y p.	3 v. y orq.	
68	Mariano Pallés	Tantum Ergo	p.	3 v. y orq.	
69	Joaquín Pedrosa	Ne recorderis	P. y p.	4 v. y orq.	
70	Tomasso Ramorino	Domine e Dixit	P. y p.	3 v. y orq.	
71	Tomasso Ramorino	Magnificat	P.	3 v. y orq.	Fecha: 1863
72	Tomasso Ramorino	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. coro y orq.	
73	Tomasso Ramorino	Misa	P. y p.	3 v. coro y orq.	
74	Severino Rey	Magnificat	P.	órg.	
75	Severino Rey	Iste Confesor	P. y p.	2 v. y órg.	
76	Severino Rey	Ave María	P.	órg.	Fecha: 1876
77	Severino Rey	Misa de Cuaresma	p.	1 v.	incompleta
78	Ripa	Letanías	p.	4 v. y orq.	incompleta
79	Rossi	Magnificat	P. y p.	3 v. y orq.	
80	Rossini	Contro un cor, de la óp. "El Barbero de Sevilla".	P.	1 v. y piano	
81	Rossini	Sanctus	P. y p.	8 v. y piano	
82	Sibone	Tantum Ergo	P. y p.	3 v. y orq.	
83	Esteban Solé	Misa	P. y p.	2 cor. y orq.	
84	Padre Sostoa	Misa a dúo	p.	2 v.	
85	João de Souza de Carvalho	Misa en si-bemol	p.	orq.	incompleta
86	Spoelbesch	Misa	P.	3 v. y órg.	
87	Thomas	Qui tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
88	Troncarelli	Cadena armónica de todos los tonos mayores y menores			texto de teoría
89	José Fernández de la Vallina	Misa	P. y p.	2 v. y órg.	
90	José Fernández de la Vallina	Misa Solemne	p.	3 v. y orq.	Fecha: 1875
91 a	Luigi Vento	Contradanza	p.	tromba 2.ª	incompleta
91 b	Desconocido	Piccolo Valtz per il Cotigilion	p.	tromba 2.ª	incompleta
91 c	Gio. Vacheri	Contradanza	p.	tromba 2.ª	incompleta
92	Verdi	Qui tollis, Qui sedes y Quoniam	P. y p.	1 v. y orq.	
93	Vinatieri	Tantum Ergo	P. y p.	2 v. y orq.	
94	Fray Manuel Ubeda	Misa para día de Difuntos	p.	4 v. fl. y baj.	Montevideo, 1802

N.º de Inventario	*Autor*	*Título*	*Partitura o partes*	*Instrumental*	*Observaciones*
95	Desconocido	Misa	p.	3 v.	Montevideo, 1840
96	Cramer	Nuevo Método de piano con Ejercicios y Preludios		piano	Copia de J. A. de Castro, año 1843
97	Francisco de Salvo	Tantum Ergo	P.	1 v. y orq.	Fecha: 1842
98	José Giuffra	Salve Regina	P.	2 v. y baj.	
99	Narciso Casademunt	Villancico a 7 instrumentos y 8 voces	p.	8 v. y orq.	
100	Desconocido	Stabat Mater	p.	2 v. y baj.	
101	Desconocido	Ave Maris Stella	p.	2 v. y orq.	
102	Desconocido	Misa de Morti	P. y p.	3 v. y orq.	
103	Desconocido	Tedeum	p.	4 v. y orq.	
104	Desconocido	Miserere	p.	2 v. y orq.	incompleta
105	Desconocido	Tantum Ergo	P. y p.	2 v. y orq.	
106	Desconocido	Domine ad adjuvandum	P. y p.	3 v. y orq.	
107	Zingarelli	Stabat Mater	P. y p.	2 v. y órg.	IMPRESO
108	Desconocido	Misa	p.	4 v. y orq.	
109	Desconocido	Domine Deus	P. y p.	3 v. y orq.	
110	Desconocido	Salve	p.	3 v. y orq.	
111	Desconocido	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y orq.	
112	Desconocido	Miserere	P. y p.	3 v. y orq.	
113	Desconocido	Vesperae Apostolorum	P. y p.	3 v. y orq.	
114	Desconocido	Domine e Dixit	P. y p.	3 v. y orq.	
115	Desconocido	Cuaderno de ejercicios de solfeo			Perteneció a María Ignacia Diago
116	Desconocido	Dixit Dominum	P. y p.	3 v. y orq.	
117	Desconocido	Cantemos alegres y Ya del cielo subes	p.	2 v. y orq.	
118	Rossini	Dúo de la óp. "Aureliano en Pamira".	P.	2 v. y piano	IMPRESO
119	Desconocido	Stabat Mater	P. y p.	3 v. y orq.	Fecha: 1843
120	José A. de Castro	Lección 1.ª de Difuntos	P. y p.	1 v. y orq.	
121	Desconocido	Laudamus in pastorale	P. y p.	1 v. y orq.	
122	Desconocido	Stabat Mater	p.	1 v. y orq.	
123	Desconocido	De místicas flores y Recibe los afectos	p.	3 v. y orq.	
124	Desconocido	Venid y vamos todos	p.	3 v. y orq.	
125	Desconocido	Letanía Lauda Jerúsalem	p.	2 v. y orq.	
126	Desconocido	Stabat Mater	p.	3 v. y orq.	
127	Desconocido	Confitebor	P. y p.	2 v. y orq.	Fecha 1846. Es otra versión del N.º 113
128	Desconocido	Marcha de San Ignacio de Loyola	p.	orq.	
129	José A. de Castro	Misa a 3	P.	3 v. y órg.	
130	Desconocido	Laudamus y Domine Deus	P. y p.	1 v. y orq.	
131	Desconocido	Letrilla a la Santísima Virgen	P. y p.	3 v. y órg.	
132	Desconocido	Creator alma siderum	P. y p.	3 v. y orq.	
133	Desconocido	Misa de Requiem	p.	2 v. y órg.	
134	Desconocido	Laudamus	P. y p.	1 v. y orq.	
135	Desconocido	Credo	P.	3 v. y orq.	
136	Desconocido	Misa	p.	3 v.	
137	José A. de Castro(?)	Canción al Purísimo Corazón de María	p.	3 v. y orq.	
138	Desconocido	Custodes hominum	p.	3 v. y orq.	
139	L. Berger	Sei Canzonette	P.	3 v. y piano	IMPRESO
140	Desconocido	Magnificat	P. y p.	3 v. y orq.	
141	Desconocido	Misa breve	p.	orq.	
142	Desconocido	Tantum Ergo	p.	1 v. y orq.	
143	Desconocido	Dies Irae	p.	3 v.	
144	Desconocido	Misa	P. y p.	2 v. y órg.	
145	Vicente Ferroni	Las Siete Palabras	p.	3 v. y orq.	Fecha: 1875
146	Dellino	Pange lingua y Ave Maris Stella	P. y p.	2 v. y orq.	
147	Desconocido	Tantum Ergo	p.	orq.	
148	Desconocido	Versos a Jesús crucificado	P. y p.	3 v. y órg.	
149	Desconocido	Misa	p.	1 v. y orq.	incompleto
150	José Sobejano	Himno al triunfo de las aulas del Real Seminario de Nobles de Madrid	P.	sol. coro a 2 v. y piano	IMPRESO en Madrid en 1829
151	Desconocido	Tune accetabis	P.	1 v. y orq.	
152	Desconocido	Tantum Ergo y Genitori	p.	orq.	incompleto
153	Francisco de Salvo	Misa	P.	3 v. y órg.	Es otra versión del N.º 156

N.º de Inventario	*Título*	*Autor*	*Partitura o partes*	*Instrumental*	*Observaciones*
154	Desconocido	Salve	p.	3 v. y orq.	
155	José A. de Castro	Vuestro Cuerpo Sacrosanto	p.	3 v. y orq.	incompleto
156	Francisco de Salvo	Misa	P. y p.	3 v. y orq.	Es otra versión del N.º 153
157	Desconocido	Genitori	p.	3 v. y orq.	
158	Desconocido	Gozos a San Vicente de Paul	p.	5 v. y orq.	
159	Desconocido	Oh Admirable Sacramento!	p.	3 v. y orq.	
160	Desconocido	Misa a canto llano con acompañamieno	P.	1 v. y órg.	
161	Desconocido	Misa	p.	4 v. y órg.	
162	Desconocido	Alabado	P.	piano	
163	Desconocido	Miserere	p.	3 v. y órg.	
164	Desconocido	Misa	p.	2 v. y órg.	
165	Desconocido	Panem Celi	p.	1 v. y orq.	
166	Desconocido	Versos al Santísimo	p.	1 v. y órg.	
167	Desconocido	Misa de Canto llano en la-menor	p.	1 v. y órg.	
168	Desconocido	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y orq.	
169	Desconocido	Misa	p.	4 v. y orq.	
170	Desconocido	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
171	Desconocido	Misa	p.	4 v. y órg.	
172	Desconocido	Misa	p.	2 v.	
173	Desconocido	Misa	p.	1 v.	incompleta
174	Desconocido	Misa	P. y p.	3 v. y órg.	
175	Desconocido	Misa	p.	2 v. y coro	incompleta
176	Desconocido	Aria al Santísimo	p.	1 v.	
177	Desconocido	Canto para la Festividad de la Anunciación de la Virgen María	P.	1 v. y órg.	
178 a	Desconocido	Miserere	P. y p.	3 v., figle y órg.	
178 b	Desconocido	Stabat Mater	P.	3 v., figle y órg.	
178 c	Desconocido	Miserere	P.	3 v. y orq.	
178 d	Desconocido	Stabat Mater	P.	2 v. y orq.	
178 e	Desconocido	Perdón oh Dios mío	P.	1 v. y orq.	
178 f	Desconocido	Las siete palabras de la agonía	P.	2 v. y orq.	
179	Desconocido	Misa	P.	3 v. y orq.	
180	Desconocido	Requiem	P.	4 v. y orq.	
181	Desconocido	Misa	P.	3 v. y órg.	
182	Desconocido	Tantum Ergo	P.	2 v. y órg.	Fecha: 1885
183	Desconocido	O Salutaris	P.	1 v. y órg.	
184	Desconocido	Misa alemana	p.	tenor	incompleta
185	Desconocido	Método de solfeo			Buenos Aires, 1859
186	Desconocido	Misa solemne	P.	3 v. y orq.	
187	Desconocido	Misa	p.	3 v. y orq.	incompleta
188	Desconocido	Letanías	p.	3 v. y órg.	
189	Desconocido	Misa	P.	2 v. y órg.	
190	Desconocido	Coro y coplas (?)	p.	3 v. y orq.	incompleta
191	Desconocido	Misa	p.	3 v. y órg.	incompleta
192	Desconocido	Misa Imperial	p.	bajo	incompleta
193	P. J. Riotte	Concierto para piano y orquesta	p.	pian. y orq.	IMPRESO
194	Varios	Canciones con acompañamiento de guitarra y piano (Son 79 piezas)	P.	1 v., guitarra y piano	Fecha: 1843

Este archivo representa un índice de posibilidades de la música religiosa uruguaya en todo el siglo XIX. Por supuesto que la existencia de estas partituras no obliga a pensar que todas ellas fueran ejecutadas en los servicios religiosos, de la misma manera que el poseedor de una biblioteca no siempre ha leído todos los libros que habitan en sus anaqueles. Por esto, justamente, decimos que este archivo representa índice de *posibilidades,* aún cuando presumiblemente casi



Fig. 28. — JOÃO DE SOUZA DE CARVALHO: "Misa en si-bemol", portada de la parte de violín segundo. Inventario: N.º 85. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

Fig. 29. — JOSE MAURICIO NUNES GARCIA: "Misa" en fa-mayor; portada de la parte de violín 1.º. Inventario: N.º 67. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

todas las partituras que lo integran fueron interpretadas en Montevideo a lo largo de la pasada centuria.

Desde el punto de vista de los órdenes de música litúrgica, se observará que casi todos los géneros y combinaciones instrumentales están representados de acuerdo con los tres tipos que fijáramos al comienzo de este capítulo. Hay unas pocas misas de "canto llano" (Nos. 160 y 167) para una sola voz con acompañamiento de órgano; su escritura es rudimentaria, con valores iguales y pobreza tonal, y en ningún momento recuerda la sobria y profunda grandeza del arte gregoriano; de todas maneras esto era lo que se tenía en América y aún en Europa, por "canto llano" antes de la reforma de los Benedictinos de Solesmes que recién se obra a fines del pasado siglo.

El rubro de música polifónica es el más nutrido y al lado de dos hermosas partituras del siglo XVIII, la "Misa en sol-mayor" de Mozart (N.° 61) y "Las siete palabras" de Haydn (N.° 50), en versión pianística, se hallan numerosos ejemplos del "operismo religioso" del siglo romántico como un "Sanctus" de Rossini (N.° 81) y una Misa de Donizetti (N.° 37). En este rubro falta casi por completo el estilo "a cappella"; todos los coros están acompañados inexorablemente por órgano u orquesta. La instrumentación es reducida pero en muchos casos presenta un equilibrio perfecto, observándose combinaciones que parecerían hoy de audacia insólita para la época en que fueron escritas, si no olvidamos que estaban dictadas por las reducidas posibilidades de instrumental existente. Entre ellas destacamos el "Ne recorderis" de Joaquín Pedrosa (N.° 69) para dos violines, dos fagotes, dos flautas, dos trompas, dos tiples, tenor, bajo y acompañamiento de órgano, que suena como modernísima combinación de orquesta de cámara.

Por último y como era lógico, el canto religioso popular es muy importante abundando en "Gozos", "Salves", "Himnos", "Letanías" y algún "Villancico". Casi todos ellos están escritos por compositores españoles o criollos y, desde luego, su texto literario se halla en idioma castellano. Son, por otro lado, los más deteriorados por el uso.

Desde el punto de vista histórico nacional este archivo abarca desde el coloniaje hasta 1890 aproximadamente. Del primer período colonial quedan, posiblemente, varias misas de autor desconocido de indudable caligrafía dieciochesca y, a ciencia cierta, la "Misa para Día de Difuntos" de Fray Manuel Ubeda (N.° 94) fechada en Montevideo en 1802, pieza impar en el repertorio documental rioplatense, por su valor histórico. El autor va a ser tratado en el capítulo correspondiente a los primeros compositores y la obra en el inventario razonado de la producción musical uruguaya.

El período correspondiente a las dominaciones luso - brasileñas (1817-1825) se halla representado por importantes páginas entre las

que se destacan en primer término las del compositor brasileño José Mauricio Nunes García. En esa época el Barón de la Laguna importó de Río de Janeiro instrumentistas y cantores y acaso tuvo la idea de formar en Montevideo un coro similar al brillante conjunto de la Capilla Real (después, Imperial) de Río. Todo ello estaba, además, dentro de su política rumbosa que repercutió en favor del desarrollo musical especialmente en la órbita teatral. El archivo de la Iglesia de San Francisco es un índice evidente de este hecho; se conservan en él numerosas copias, realizadas en Río de Janeiro, pertenecientes a los principales polifonistas brasileños y portugueses. Del Padre Nunes García (1767-1830) hemos hallados tres partituras: un "Credo" (N.° 65), un "Tedeum" (N.° 66) y una "Misa" (N.° 67) en fa-mayor para tres voces y orquesta. Posiblemente algunas otras obras que figuran como de autor desconocido, pertenezcan a José Mauricio. Desgraciadamente su producción no ha sido aún publicada con excepción de algunos motetes y las dos versiones de su espléndida "Missa de Requiem".[11] En la edición de 1897, el Vizconde de Taunay estampa una lista de las obras de Nunes García que componían la colección de Gabriela Alves de Souza donde encontramos títulos similares a los que se hallan en el archivo musical montevideano en antiguas copias brasileñas.

De este mismo período hallamos también una "Misa en B fa" (en si-bemol), de João de Souza de Carvalho (N.° 85), una "Missa a 3" de Barroso (N.° 5) y un "Credo" de Joaquim Cordeiro Galão (N.° 28) para cuatro voces y orquesta; sin embargo, algunas de las copias parecen ser más modernas.

Del período histórico correspondiente a las primeras presidencias de la República (1830-1842) hállanse numerosas obras de Francisco De Salvo entre las que destacamos un "Credo" (N.° 29 b) fechado en 1833 y un "Tantum Ergo" (N.° 97) de 1842. De Salvo declara en algunas partituras que es el primer violín de la Catedral pero como en ninguna de ellas figura la localidad correspondiente, bien pudiera tratarse de un músico extranjero cuyas páginas, por azar, cayeron al archivo de San Francisco, ya que ninguna referencia hemos podido hallar, por otros conductos, de su permanencia en Montevideo.

Entre las partituras curiosas correspondientes a esta época, destacamos cinco composiciones del flautista J. M. Cambeses, bien conocido en los teatros de Buenos Aires alrededor de 1830. Escritas para solo de flauta, dan una idea cabal de la tan complicada como estéril artesanía de la paráfrasis sobre motivos operísticos de la época romántica; una de ellas es la "Introducción y Jota aragonesa con 4 cantos y 30 variaciones para flauta sola" que tantas veces interpretaba Cambeses en los entreactos de una comedia y cuyo manuscrito no sabemos cómo pudo llegar a este archivo.

La época de la Guerra Grande (1843-1851) está magníficamente representada por el compositor José Aniceto de Castro quien posiblemente fuera organista de San Francisco en ese período, ya que a sus piezas originales deben agregarse numerosas copias de obras de otros autores pero de su puño y letra. Entre sus páginas originales destacamos una "Misa a 3 con acompañamiento" (N.º 17) fechada en 1843; en una de las partes de esta obra se lee: "Acompañamiento a la Missa Solemne a 3 voces. Compuesta en Santiago, Año de 1840". Su nombre no lo hemos hallado en el completo trabajo de Eugenio Pereira Salas sobre "Los orígenes del arte musical en Chile", de donde presumimos que se refiera a la ciudad de Santiago de Compostela en España. José Aniceto de Castro es además el copista de los manuscritos del "Nuevo método de piano con Ejercicios y Preludios" de Cramer fechado en 1843 y del álbum de "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano" de esa misma fecha. Este último, analizado por nosotros en el inventario razonado que se estampa páginas adelante, es un florilegio de canciones románticas uruguayas y españolas de la época de la Guerra Grande, de singular importancia en la historia de nuestra música.

Por último, corresponde anotar que a la segunda mitad del siglo XIX pertenece una gran parte de las obras que se custodian en este archivo, debiendo mencionarse los nombres de José Fernández de la Vallina (Nos. 89 y 90), José Calvo (Nos. 9 al 16), Lorenzo Montersino (Nos. 44 y 60), Vicente Ferroni (N.º 145), Severino Rey (N.º 76) y José Giuffra, todos ellos radicados en Montevideo. Pero este período queda fuera de los límites cronológicos del presente libro y sobre él volveremos a su debido tiempo.

5. Los organistas de la época colonial hasta 1830. — Habíamos visto que el primer período de la música religiosa en el Uruguay está representado por el canto colectivo popular —no gregoriano, sino de origen trovadoresco— que se acompañaba con arpas, vihuelas o guitarras y violines. La segunda etapa abarca desde mediados del siglo XVIII hasta 1830 aproximadamente, en que la implantación de la ópera italiana va a determinar un cambio en el concepto y en la técnica de la música litúrgica y provocar el pasaje hacia un tercer período indudablemente tocado por el romanticismo de la hora.

Esta segunda etapa está caracterizada por la buena solvencia técnica de los ejecutantes que, a la manera de los músicos europeos de la época, son, en primer término, funcionarios competentes. El repertorio, sin mayores complejidades, está basado sobre una escritura vocal a cuatro partes tratadas de acuerdo con un principio de armonía vertical. Ausente, pues, el contrapunto, esa marcha armónica de voces se halla apoyada por el bajo cifrado del órgano, presente en todo momento. Muchas partituras van acompañadas por otros instrumentos



Fig. 30. — JOSE MAURICIO NUNES GARCIA: "Tedeum", portada de la parte de trompeta. Inventario: N.º 66. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).
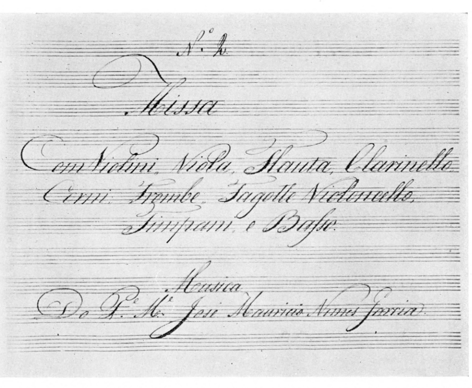


Fig. 31. — JOSE MAURICIO NUNES GARCIA: "Misa" en fa-mayor, portada de la partitura. Inventario: N.º 67. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

Fig. 32. — JOSE MAURICIO NUNES GARCIA: "Misa" en fa-mayor; páginas 1 y 2 de la partitura. Inventario: N.º 67. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

—violines, flautas, trompetas y trompas— pero no hacen otra cosa que duplicar las partes vocales sin llegar a constituir un conjunto orquestal con vida propia y expresiva. Es el período de la música religiosa estrictamente funcional. Pasado el 1830, el romanticismo incipiente, expresado a través del operismo italiano, va a cambiar la contextura de esta música religiosa desencajándola de su funcionalidad litúrgica tal como veremos en el parágrafo final de este capítulo.

La segunda etapa, además, se desarrolla bajo el signo de un instrumento: el órgano, que sucede al primitivo conjunto de arpa, guitarra y violín en el recinto de las iglesias coloniales. Ya en 1772 la Venerable Orden Tercera de San Francisco paga un peso al organista que interviene en la función del día de San Roque.[12] Quiere decir que la antigua iglesia de San Francisco poseía un órgano por esa fecha. En numerosos documentos se registran pagos a los "folleros" quienes mediante palancas de madera proveían de aire al instrumento; negros esclavos en muchos casos a quienes se les abonaba anualmente por "tirar los fuelles". El presbítero José Manuel Pérez Castellanos aclaraba en una carta fechada en 1787 que en esta iglesia existía un pequeño órgano,[13] el mismo, que, según documentos hallados por nosotros, ejecutaba en ese entonces Bruno Barrales, el primer organista nativo que tuvo el Uruguay durante la dominación hispánica.

En tres recintos sagrados se desarrolló la historia de la música religiosa montevideana en la época colonial: en la precitada iglesia de San Francisco, en la Catedral y en la capilla de la Hermandad de Caridad.

En 1775 se funda en Montevideo la Cofradía de San José y Caridad conocida vulgarmente bajo el nombre de la Hermandad de Caridad, institución que realiza durante el período hispánico y los primeros decenios de la historia de la República una de las obras de más fina y profunda caridad cristiana. En el Archivo General de la Nación se custodian todos los libros de la Hermandad, administradora del Hospital de Caridad, y constituyen un admirable y objetivo documento de la obra social realizada por la benemérita cofradía. De la revisión sistemática de sus nutridos tomos, hemos extraído numerosos documentos para la historia de la música religiosa uruguaya durante el período indiano y otros no menos importantes para la evolución de nuestro primitivo teatro ya que durante muchos años la Hermandad fué la administradora de la Casa de Comedias a la muerte de su fundador, Manuel Cipriano de Melo, acaecida en 1813.

Sin embargo la Capilla del Hospital de Caridad, existente aún hoy, fué levantada en los últimos años del siglo XVIII —alrededor de 1798, según se sostiene— y como desde mucho tiempo antes de esa fecha figura repetidamente en documentos el pago de músicos y cantores, creemos que las funciones religiosas de la Hermandad tuvieron lugar en una capilla primitiva anterior a la actual, y que se

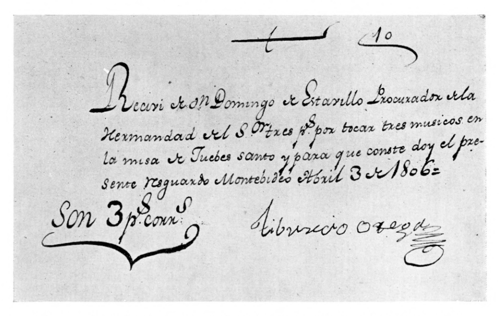
llamaba para sus funciones a los músicos de San Francisco toda vez que los nombres de los ejecutantes son los mismos que los del viejo convento. Una vez al año la cofradía realizaba una Misa de Difuntos por los hermanos fallecidos y daba lustre sonoro al Novenario de San José con solistas vocales y órgano. Desde 1789 en adelante, figuran en los recibos de la Hermandad de Caridad los nombres del organista Bruno Barrales y del cantor Pascual Casas.

La Catedral de Montevideo, por otro lado, albergaba a la Archicofradía del Santísimo, cuyos antiguos libros coloniales hemos revisado minuciosamente en procura de referencias musicales; éstas recién comienzan a aparecer a partir de 1803 y son bastante abundantes.

En último término correspondía completar la investigación en la iglesia de mayor importancia en el interior de la Banda Oriental durante ese período. Esta era, sin duda, la de San Carlos cuyos libros de la Archicofradía del Santísimo, abundan también en referencias musicales.

Sobre estos cuatro repositorios hemos podido obtener una visión de conjunto del desenvolvimiento de la música religiosa del siglo XVIII y comienzos del XIX cuyos principales representantes son los siguientes:

Tiburcio Ortega, nacido en Buenos Aires en 1759, llega a Montevideo alrededor de 1780 y actúa como violinista, clarinetista y organista hasta 1821. Es en realidad el primer nombre de maestro de capilla que ha llegado hasta nosotros, de la época colonial. Su for-


10

Recivi de Dn Domingo de Estavillo Procurador de la Hermandad del S. Or tres ps. por tocar tres musicos en la misa de Juebes santo y para que conste doy el presente resguardo Montebideo Abril 3 de 1806=

Son 3ps. corrs.

Tiburcio Orega

FIG. 33. — Recibo firmado por el organista Tiburcio Ortega el 3 de abril de 1806. (Archivo de la Archicofradía del Santísimo. Montevideo).

mación técnica debía ser muy completa en su medio y para su época porque en varios documentos le vemos enfrentando conjuntos numerosos ya en las iglesias montevideanas, ya en los festejos oficiales —como el de la llegada del Virrey Pedro de Melo de Portugal en 1795 en que dirige una orquesta de once músicos— ya en el teatro. Casado con María Josefa Larraechea natural de Santa Fé, forma en Montevideo una familia de músicos distinguidos entre los que se destacan sus hijos Ciriaco y Hermenegildo. La primera actuación de Tiburcio Ortega, data de 1782 en que ejecuta el violín en las funciones de la Orden Tercera en la iglesia de San Francisco.[14] Alrededor de 1800 Tiburcio Ortega es el músico más solicitado en el ambiente montevideano y al frente de sus instrumentistas pasa de la iglesia de San Francisco a la Catedral y a la capilla de la Hermandad de Caridad. En 1816 percibe seis pesos como instrumentista de la orquesta de la Casa de Comedias y alrededor de 1822 su nombre desaparece en los documentos. El 28 de octubre de 1839 fallece en Montevideo; sus hijos harán perdurable su apellido en la historia de la primitiva música uruguaya.

Bruno Barrales había nacido en Montevideo el 5 de octubre de 1766 y era negro.[15] Educado posiblemente por los franciscanos, a los 11 años de edad era campanero del convento y a los 18 organista de la iglesia de San Francisco. Por tal concepto, en el tercer libro de cuentas de la Orden Tercera, figura en 1784 cobrando dos pesos por tocar en las honras de los hermanos difuntos. Hasta fines del siglo XVIII su nombre aparece en numerosos documentos, ya de la Hermandad de Caridad, ya de la Orden Tercera, interviniendo en el órgano como solista, como acompañante de los pequeños conjuntos instrumentales tan característicos en esa centuria en el Montevideo indiano o bien como cantor. Así por ejemplo, en 1786 acompaña en San Francisco al clarinetista Domingo García y a partir de 1789 al cantor Pascual Casas en la Capilla del Hospital de Caridad.[16] En el primero de estos documentos se explica detalladamente su cometido con estas palabras: "Nuestro Ermano Sindico D.ⁿ Juan de Ellauri, pagará al organista Bruno tres pesos, el uno por el enflautado q.ᵉ tocó en las Onrras generales de los Ermanos Difuntos y los dos restantes por la asistencia, a la Procesion del Martes S.ᵗᵒ eygualm.ᵗᵉ Satisfará al Clarinete Garcia Dos pesos, por la asistencia a dha. Procesion, que todo ymporta Cinco pesos. Montevideo 12 de Abril de 1786".

Alrededor del 1800, Bruno Barrales, conocido bajo el nombre de "el negro organista" o "el organista Bruno", actúa en la Iglesia Matriz antigua. Isidoro De-María habla del organista Brun.[17] No es aventurado pensar que se trata de la misma persona.

Benito de San Francisco de Asís, vulgarmente llamado "el Tío Benito", sucedió en el cargo de organista de San Francisco a Bruno

Barrales y desempeñó estas funciones entre 1796 y 1836. El Tío Benito era negro, y esclavo en la época colonial; fué liberto a partir de 1830. Durante cuarenta años ofició de organista, casi a diario, en esa iglesia, y sus conocimientos no debían ser mayores por cuanto en las grandes festividades se convocaba a otros músicos para substituirlo. Sin embargo, las remuneraciones que percibía en el siglo XVIII eran similares a las de los otros músicos y el hecho de su larga actuación en el cargo nos permite suponer que se le estimaba verdaderamente. Tratábase en realidad del organista permanente de San Francisco y al igual que Barrales en su adolescencia había sido campanero y follero de esta iglesia. Isidoro De-María le recuerda fugazmente en el tercer tomo de sus tradiciones y recuerdos del Montevideo antiguo al hablar de la primitiva filarmónica.

Blas Perera, el autor del Himno Nacional Argentino, fué organista de excepción en la Iglesia de San Francisco entre 1802 y 1803. Había nacido en Barcelona en 1765 y llegó a Buenos Aires en la fragata "Rosario" hacia el 1797. El 19 de agosto de 1802 percibe 19 pesos de la Venerable Orden Tercera de San Francisco por su actuación en las festividades de San Roque, según se desprende del tenor del siguiente recibo: "Herm.º Sindico sirvase mandar para áD.ⁿ Blas Perera la Cantidad de Diez y nuevepsos por aver tocado el organo enlafuncion delas quarentaoras que sehizo eneldia [de] nuestro Patron San Roque y los dos dias siguientes por sutrabajo y unpeso al negro por lebantar los fuelles cuias dos partidas hacen la espresada cantidad delos Diez y nuebe pesos".[18] Es curioso observar que en el documento se le llama Perera en tanto que él firma al pié del mismo: "Recibi la cantidad expresada p.ʳ tocar el organo en los de quarenta horas. [Fdo.] Blas Parera". Este problema ya ha sido ventilado en la historia de la música argentina sosteniéndose que los antecedentes del apellido catalán obligan a denominársele Perera.

El 10 de agosto de 1803, Blas Perera vuelve a aparecer en los documentos de la Orden Tercera cobrando 18 pesos por su actuación como organista en las funciones de San Roque. Blas Perera fué contratado el 15 de noviembre de ese mismo año para el Coliseo Provisional de Buenos Aires en calidad de "primer músico, maestro, compositor y director de orquesta" obligándosele a tocar en la orquesta, el clave o el violoncelo.[19] El 1.º de mayo de 1804 inauguró el Coliseo Provisional como director de orquesta, en la vecina orilla.

Todo ello nos permite suponer que Blas Perera fué el músico más completo con que contó San Francisco en la época colonial, justamente en los años en que Fray Manuel Ubeda compuso su "Misa para día de Difuntos" que se custodia en el archivo de dicha iglesia. Radicado a fines de 1803 en Buenos Aires, casó allí en 1809 con Fernanda del Rey y escribió en agosto de 1813 el Himno Nacional Ar-

gentino sobre el texto literario de Vicente López, que bajo el título de "Canción Patriótica" tantas veces se oyó en Montevideo hasta 1850. Blas Perera retornó a España alrededor de 1817 ignorándose la fecha y lugar de su fallecimiento; su actuación en el Montevideo colonial debe destacarse como un verdadero acontecimiento en la historia de nuestra música en ese lejano tiempo.

Ambrosio Belarde natural de Buenos Aires, fué organista "de primera" en la Catedral y en San Francisco entre 1804 y 1813. Era además maestro de capilla y al frente de sus músicos intervenía en una y otra iglesia. Dábase a sí mismo el título de "maestro de música" y sus conjuntos instrumentales oscilaban entre 3 y 11 eje-

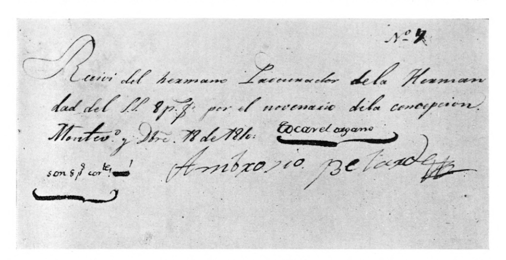

N.º 4
Recivi del hermano Procurador dela Herman
dad del SS.mo 8 p.s f.s por el novenario dela concepcion.
Montev.o y Dbre. 18 de 1810: Tocar el organo
son 8 p.s cor.tes
Ambrosio Belarde

Fig. 34. — Recibo firmado por el organista Ambrosio Belarde el 18 de diciembre de 1810. (Archivo de la Archicofradía del Santísimo. Montevideo).

cutantes. En las procesiones del Corpus en el Montevideo indiano, Ambrosio Belarde acompañaba con sus músicos a la Archicofradía del Santísimo en 1804 y a la Orden Tercera posteriormente; posiblemente, por sus funciones estrictas de "kapellmeister" debió haber compuesto partituras para estos fines ya que en algunos recibos se establece el pago por sus "tocatas compuestas para el órgano".

Martín Tabeyro substituyó a Ambrosio Belarde como organista de ambas iglesias entre 1816 y 1820 según se desprende de un recibo fechado el 25 de agosto de 1816 en el que firma bajo el nombre de Martín Tabey como "Organista dela matriz y de S.n Francisco".[20]

Ciriaco Ortega, hijo de Tiburcio, fué organista y maestro de capilla de las mismas dos iglesias entre 1818 y 1848. Cuando en 1815 se fundó la "Música del Estado", suerte de Banda Municipal dirigida por el maestro Luis Ferrán en la época de la Patria Vieja, Ciriaco Ortega percibía 17 pesos mensuales por tocar la trompa.[21] Instrumentista de la orquesta de la Casa de Comedias al año siguiente, en

1818 dirige un conjunto de seis músicos en las funciones de la Archicofradía del Santísimo. A partir de esa fecha, el nombre de Ciriaco Ortega aparece en numerosos documentos en su calidad de organista. Registrado con el número de inventario 95, en el Archivo Musical de San Francisco, aparece una misa a 3 voces, fechada en Montevideo en 1840; en la portada de la misma y bajo un testado, se puede leer: "Propiedad del S.r D.n Ciriaco Ortega Organista y [...] Yglesia Matriz".

Hermenegildo Ortega nació en Montevideo el 12 de abril de 1793[22] y era hijo del viejo organista colonial Tiburcio. A los 19 años de edad ocupaba el atril de primer clarinete en la precitada "Música del Estado" que dirigía Luis Ferran en 1816 e intervenía como integrante de la orquesta de la Casa de Comedias en la época de la Patria Vieja. En numerosos documentos de la época artiguista, el nombre de Hermenegildo Ortega nos ha salido al paso; su formación técnica debía ser muy completa porque dominaba varios instrumentos y se solicitaba su concurso en repetidas oportunidades. A la entrada de Lecor en Montevideo, Hermenegildo Ortega dejó la capital y se radicó en San Carlos casándose allí el 30 de abril de 1821 con Juana Araújo.[23] Miembro de la Cofradía del Santísimo de San Carlos, su actuación como director de los conjuntos instrumentales religiosos de esa localidad y como profesor de piano, es relevante. Innumerables discípulos dejó Hermenegildo Ortega a su muerte acaecida en esta villa el 11 de agosto de 1873.[24] El profesor Heraclio Pérez Ubici, descendiente del distinguido maestro, carolino por adopción, nos ha hecho llegar una antigua fotografía que ilustra estas páginas.

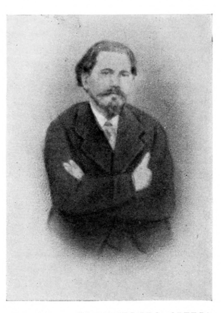


FIG. 35. — HERMENEGILDO ORTEGA, fotografía de Chute y Brook. (Colección de Lauro Ayestarán).

Fray José María de Arzac, franciscano de los últimos tiempos del Convento de San Bernardino, tuvo actuación descollante en las funciones de la Archicofradía del Santísimo de la Catedral entre 1832 y 1836. La música instrumental de la Iglesia Matriz corrió en muchas oportunidades bajo su dirección; en 1832, por ejemplo, dirigió un conjunto de cuatro voces, órgano y "trompón" en los funerales por los difuntos hermanos de la archicofradía.[25]

FIG. 36. — JOSE ANICETO DE CASTRO: "Misa a 4 voces con orquesta", portada de la partitura. Inventario: N.º 4. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

FIG. 37. — LORENZO MONTERSINO: "Misa a tres voces con coro y orquesta", página 1 de la parte de clarín 2.º. Inventario: N.º 60. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

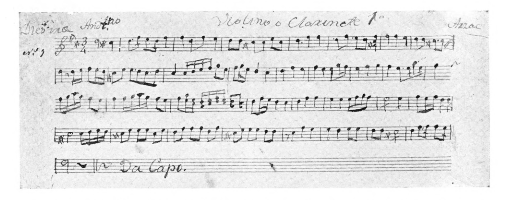


Fig. 38. — JOSE MARIA DE ARZAC: "Dies Irae", parte de violín o clarinete. Inventario: N.° 2. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

En el archivo musical de la Iglesia de San Francisco, registrado con el número 2 de inventario, figura un "Dies Irae" de Arzac, de elementalísima factura, para violín, viola, clarinete y órgano. Presumiblemente, faltan las partes vocales.

6. Las comparsas o corporaciones. — Entre los vestigios más curiosos de la organización medieval que se proyectan sobre la América indiana, se hallan las "Comparsas" que configuran un hecho de agremiación sindical unido a otro hecho estrictamente musical. A mediados del siglo XVIII las festividades de Corpus Christi se conmemoraban en Montevideo con un gran despliegue de bandas de música y danzas de las corporaciones de artesanos y profesionales, como albañiles, sastres, zapateros, soldados, etc., diferenciados entre sí por distintas suertes de música. La cabeza de la procesión se hallaba integrada justamente a la manera granadina o sevillana por disfrazados o enmascarados que realizaban una pintoresca bergamasca, a estos seguían las corporaciones con sus respectivas bandas de música y danzas, venía luego el clero secular y por último el palio con la sagrada custodia.

La existencia de estas danzas está demostrada en numerosos documentos del Cabildo en los que se autoriza el pago a los músicos y a los danzarines. Una de ellas que data de 1760 y que hemos transcrito en el capítulo dedicado a la música negra, se refiere al conflicto entre los cabildantes y las corporaciones por el pago de "Onse pares de Zapatos ligeros de badana" que se necesitaban para la danza de los negros. Estas danzas de los negros se repiten a lo largo de todo el siglo XVIII en las festividades de Corpus. Así, en 1777 el Cabildo les abona la suma de 18 pesos por haber salido "bestidos de danzadores".[26]

En la fecha magna de la Jura de la Constitución, el 18 de Julio de 1830, la Policía dispone que "En la plaza principal también se

Nerecorderis a 4 Vozes delas onrras
del Ex.mo S.r Cardenal D.n Pedro Quevedo
Compuesto por el Maestro D.n Joaquin Pedrosa
Rasionero dela S.ta Yglesia Catedral
de
Orense para 2 Violines dos Fagotes
2 Flautas 2 Frompas 2 Tiples de Voz
Thenor Bajo y Acompañamiento

Fig. 39. — JOAQUIN PEDROSA: "Ne recorderis", portada de la parte de violín 1.º. Inventario: N.º 69. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

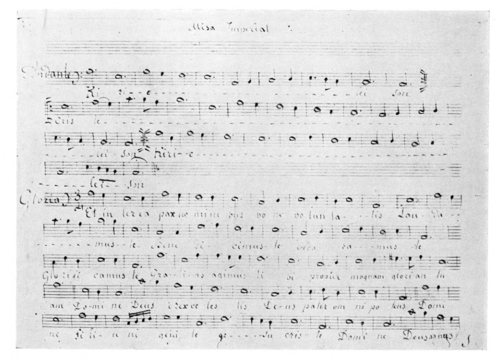


Fig. 40. — AUTOR DESCONOCIDO: "Misa Imperial", parte de bajo. Inventario: N.º 192. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

construirá un tablado, para que en las tardes de los días designados alternen á bailar tres comparsas vestidas en diferente carácter: las dos de jóvenes adultos y la otra de niños educados por el establecimiento de caridad: cada una de las danzas será presidida por una fama que recitará en loor de nuestra Constitucion. En uno de los ángulos de la misma plaza, por las partes de tal á tal hora, se ejecutarán evoluciones diestras de gusto y de perspectiva por una comparsa de ginetes a caballo uniformemente vestida".[27]

Tres años más tarde, en las festividades julias de 1833, veremos que en la mañana del día 24 "El cuerpo de civicos dará la guardia de honor, y después de la misa hasta la hora de danzas las comparsas, y los niños de las escuelas cantarán al pie de la columna canciones patrioticas. Las comparsas y caballeros del torneo se reunirán en la casa fuerte á las dos de la tarde, y de alli se dirijirán con sus músicas á la plaza mayor, donde bailarán las primeras por su turno, siendo la contradanza de la de Militares y Empleados compuesta por la Señorita Da. Jacinta Furriol".[28]

Una de las últimas referencias de las comparsas corporativas data del 18 de julio de 1834 en que a la Sociedad Filarmónica dirigida por Antonio Sáenz "cúpole el honor de tocar en la Plaza histórica, en la danza de la brillante comparsa dirijida por Fernando Quijano, y en la gran Misa en la Matriz, composicion de Saenz, su Director".[29]

A mediados del siglo XIX, las corporaciones ya están disueltas y surge la comparsa como simple pretexto de diversión o sesión de baile. En abril de 1839, por ejemplo, Felipe y Carolina Catón se ofrecen para dirigir comparsas[30] y en 1851 ya se han transformado decididamente en un simple hecho de sociabilidad como se desprende de este aviso del "Comercio del Plata": "Comparsas. Se brinda á los aficionados á ellas, un espacioso y bien adornado salón; tiene sus correspondientes piezas de adorno, refresco, &a. &a. como tambien disfraces ó dominós. No se admiten mas concurrentes que los de las relaciones de la familia de la casa, ó los amigos de ellos, por quienes deberán responder. En esta imprenta darán razón".[31]

7. La música religiosa durante las dominaciones luso-brasileñas. — En época de las dominaciones luso-brasileñas el Barón de la Laguna hizo venir del Brasil a varios músicos profesionales según se desprende de los nombres que figuran en las planillas de las funciones de la Hermandad de Caridad entre 1820 y 1828. La aparición de las copias de las obras del P. José Mauricio Nunes García en el archivo musical de San Francisco, que datan justamente de esa época, nos habla de esa preocupación de Lecor por dar brillo a la externación del culto religioso.

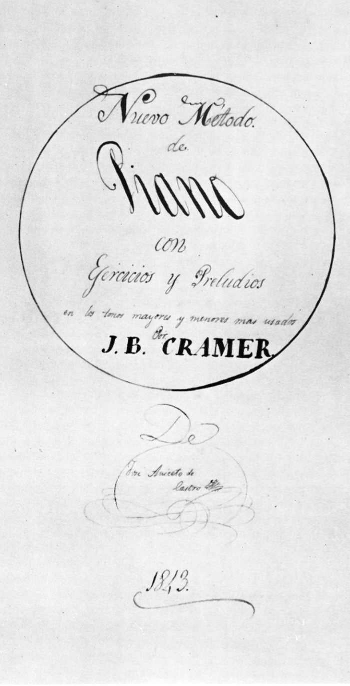


FIG. 41. — CRAMER: "Nuevo Método de piano", copia de José Aniceto de Castro. Inventario: N.º 96. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

Una de las principales ceremonias tuvo lugar en la Capilla de la Hermandad de Caridad en ocasión de las exequias de la Emperatriz del Brasil María Leopoldina, el 10 de marzo de 1827. En el raro folleto editado en ese año a propósito de este acto se lee lo siguiente: "El clero secular vestido de sobrepelliz, y Religiosos de diferentes Ordenes formaban el coro baxo en el centro de la Iglesia frente al Tumulo; y la musica de voz e instrumental ocupaba la tribuna alternando ambos con toda solemnidad sus fúnebres cantos".[32] El coro estaba dirigido por el maestro Juan José Moreno y costó la elevada suma de cien pesos, por lo que puede deducirse que era muy numeroso.[33]

En ese mismo año el instrumental que acompañó en la función del Patrocinio de San José de la Hermandad de Caridad estaba integrado de la siguiente manera:

"CANTORES

Chagas	4	Patacoins
Catalan	4	"
Mariano	4	"
Pinheiro	4	"
Valadares	4	"

INSTROMENTOS

João de Barros	4	Patacoins
Dorizão	4	"
Preto	4	"
Florencio	4	"
Laverne	4	"
Ancelmo	4	"
Narcizo	4	"
Affonço	4	"
Jose Joaquim	4	"
Bernardino Barros	4	"
Joaquim Francisco	4	"
Antonio de Souza	4	"

Recebi aquantia seguinte soma 96 pesos

[fdo.] Antonio Joaquim de Barros"[34]

En esa época ya había declinado la estrella de Lecor, pero los músicos por él traídos ya se habían afincado en Montevideo y formarían en adelante los conjuntos instrumentales ya de la iglesia ya del teatro pues en ambos veremos aparecer los mismos nombres.

8. La música religiosa a comienzos del período romántico (1830 - 1860). — Cuando en 1830 se canta la primera ópera completa en Montevideo, se abre, indudablemente, una nueva etapa en la evolución de las ideas musicales en el país. Este hecho tiene reper-

cusión aún en los recintos sagrados y se inaugura un tercer período en la historia de la música religiosa, caracterizado por el empleo de grandes masas instrumentales y vocales y por la aparición de un acento teatral ancho y caluroso que va a predominar por todo el resto del siglo XIX. En el archivo de la Iglesia de San Francisco yacen numerosas partituras que representan a este período: misas de Rossini y Donizetti, casi toda la producción del compositor José Aniceto de Castro, arias de conocidas óperas italianas que, presumiblemente, resonaron en la antigua iglesia, música, en fin, que pasa del teatro al recinto sagrado sin mayor violencia para el oído de los montevideanos ya preparados desde la Casa de Comedias para este ejercicio sonoro.

Los viejos maestros de capilla de la época colonial han desaparecido y no han engendrado una nueva generación que continúe la tradición de la música litúrgica estrictamente funcional. Las iglesias y las sociedades piadosas recurren entonces a los músicos profesionales que llegan a Montevideo por la vía del teatro. Entre ellos destácanse Antonio Sáenz, Antonio M. Parodi, Manuel Mochales, Lorenzo Montersino y José Giuffra, éste último un verdadero "kapellmeister" quien, a pesar de llegar al frente de una compañía operística, se radica en el país y se dedica por el resto de sus días al ejercicio de la música religiosa ya como organista ya como director de coros.

En las obras de este período predomina una mayor ambición de recursos sonoros. A las simples misas y motetes a tres o cuatro voces con acompañamiento de órgano del período anterior, suceden los grandes conjuntos de solistas, coro y orquesta. A la melodía diatónica que se mueve dentro de un reducido ámbito en la Misa de Úbeda de 1802, sigue en este nuevo período una amplia e inquieta curva melódica que procede por anchos intervalos a la manera escénica. El tiempo tranquilo se agita en fragorosos "allegros"; rápidos "crescendos" cierran las partes de una misa como si fueran la resolución escénica de un "imbroglio" en el último acto de una ópera rossiniana.

Antonio Sáenz, el director estable de la orquesta de la Casa de Comedias entre 1829 y 1843, tuvo en Montevideo una actividad importante como maestro de capilla de la Iglesia de San Francisco. Sobre su obra y sobre su persona nos extenderemos detalladamente en los capítulos dedicados a la música escénica y a la producción nacional en el terreno de la composición, ya que a él se debe la primera versión musical del Himno Nacional. Cumple, no obstante, destacar ahora que Sáenz condujo numerosos conjuntos instrumentales y vocales de música religiosa, entre ellos el de la función de San Roque en la iglesia de San Francisco correspondiente al año 1842 en que dirigió a 3 cantores, 2 violines, 1 clarinete, 1 flauta, 2 trompas, 1 figle

y 1 contrabajo. En ocasión del tercer aniversario de la Jura de la Constitución, dió a conocer una Misa Solemne en homenaje al fausto día; dice, en efecto, el programa de los festejos julios de 1833: "Con una misa solemne, Tedeum y Patencia compuesta la música de aquella expresamente para este día por el profesor D. Antonio Saenz y executada en su mayor parte por aficionados bajo su dirección, se tributarán gracias, y dirijirán votos al Todo Poderoso por la protección que nos dispensa, y por la prosperidad del Estado".[35] Su interpretación fué efectuada por la Sociedad Filarmónica que en ese entonces dirigía Sáenz en Montevideo.

Manuel Mochales, nacido en Cádiz en 1810, llega a Montevideo con su esposa, la cantante Ramona Molina, alrededor de 1838. Conductor de la banda militar de la Unión, en 1846 aparece como director de orquesta en la Iglesia de San Francisco y en 1850 organiza una sociedad filarmónica, radicándose luego en el Salto donde fallece en 1877. Su actuación como accidental maestro de capilla en San Francisco abarca dos años y en ellos conduce una orquesta de 16 músicos.

Lorenzo Montersino, director de la compañía lírica que encabezaba el tenor Enrique Rossi Guerra en 1852, pasó fugazmente por Montevideo y dejó una Misa para tres voces, coro y orquesta cuyo Credo se conserva en el archivo de San Francisco. Correctamente escrita dentro de un fuerte acento teatral, esta Misa es cifra del período romántico que estamos estudiando.

José Giuffra, italiano de nacimiento, llegó al Uruguay alrededor de 1850 con la compañía lírica de Teresa Questa y actuó primeramente en la Casa de Comedias entre 1851 y 1852. Nombrado director de coros de la Iglesia Matriz, en julio de 1855 dirigió con singular éxito una Misa suya en homenaje a Nuestra Señora del Huerto, en la cual intervinieron, entre otros, el tenor Juan Comoli, el violinista y director de orquesta Luis Preti y un conjunto vocal bastante numeroso. En esa oportunidad el crítico musical del "Comercio del Plata" se extendió sobre este acontecimiento con estas palabras: "La misa que hemos tenido el gusto de oir con motivo de la fiesta de Nuestra Señora del Huerto que tuvo lugar en la Matriz el domingo ultimo nos hizo esperimentar mui dulces impresiones. En esta ocasion pudimos escuchar la verdadera música de iglesia, y aprendimos á conocer tres talentos superiores. El 1.° es el Sr. Comoli que aunque ya apreciabamos á la par de todo el público de Montevideo, podemos decir que no era en su justo valor, que hai mucha diferencia del canto teatral al de iglesia, y es en este ultimo que la voz y el arte del Sr. Comoli se han manifestado en todo su esplendor. El 2.° de nuestros *virtuosi* es el maestro Giuffra que nos ha importado su bella música clásica que nos era completamente desconocida. El mismo tuvo el
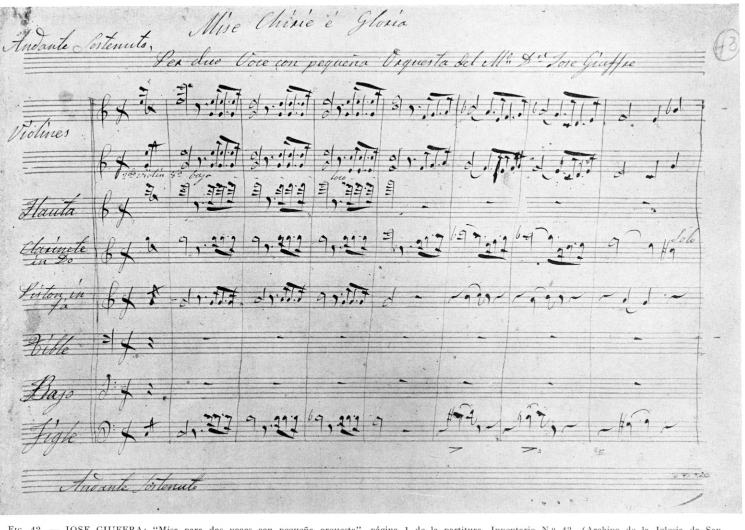


FIG. 42. — JOSE GIUFFRA: "Misa para dos voces con pequeña orquesta", página 1 de la partitura. Inventario N.º 43. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

honor de la dirección en la misa del domingo y podemos asegurar que es la primera vez que hemos oido en Montevideo una obra relijiosa ejecutada con tanta precision. El tercer talento que sobresalió en un bellísimo solo de violin fué el del simpático artista Sr. Preti, que á la inversa de muchos otros se hallaba mui arriba de su reputación. Mui rara vez se encuentran unidos tanto merito con tanta modestia y esta última calidad que le hace mas apreciable es cabalmente lo que perjudica a su talento. Nosotros que hemos tenido muchas ocasiones de admirar sus dotes artísticas, y aun conservamos frescas las impresiones de la gran fantasía de Lucia tocada por él en el concierto de Mm. Belloc con la cual entusiasmó, conmovió, y arrancó los más espontáneos y espresivos aplausos de un auditorio intelijente nos complacemos en hallar esta oportunidad de rendir un justo homenaje á su talento, mucho más cuando debido á su escesiva modestia, los diarios no le han preconizado cuanto merece. El Sr. Preti no solo es un perfecto ejecutor si no que reune á esta calidad el sentimiento del verdadero artista que sabe comunicar por medio de las cuerdas de su violin al que tiene la dicha de escucharle. Su golpe de arco es perfecto, su afinacion la mas pura, reune á la dulzura la brillantez y además es gran lector y compositor mui distinguido. En el *adagio* á que nos hemos referido hizo resaltar toda la delicadeza de su arco, y de su gusto, y con el realzó el magnifico *qui sedes* cantado por el Sr. Comoli, el pedazo que mas le distinguió en la misa. Justo es también conmemorar el *laudamus* cantado por los Sres. Comoli y Perone y felicitar á todos los artistas que tuvieron parte en la interesantísima misa que nos ha sugerido estas líneas."[36]

En realidad, esta misa de Giuffra que, según la deliciosa crónica romántica ostentaba una línea "clásica", debía ser, si nos atenemos a las otras partituras del compositor que pertenecen a la misma época, un trabajo académico con escasas explosiones de teatralidad, pero con sus "obligados" de violín y sus arias "de bravura" a cargo del tenor.

De todas maneras, Giuffra fué el primer gran maestro de capilla de formación europea que se radicó en el Uruguay si se exceptúa a Francisco José Debali quien habiéndolo sido también no llegó a ejercer este oficio en Montevideo. Fué Giuffra, además, el primer profesor de contrapunto que tuvo el país y aconsejó en su época a músicos como Tomás Giribaldi o Julián Silva cuando éstos hacían sus pininos en el arte de la composición. Antecesor del otro "kapellmeister" que tuvo Montevideo en la segunda mitad del siglo XIX, Carmelo Calvo, su obra y su figura pertenecen a este período finisecular y queda por lo tanto fuera de los límites del grupo de "Los Precursores" que configuran las características de los músicos tratados en este volumen.

A partir de 1859, José Guiffra dirigió en San Francisco conjuntos de 15 instrumentistas, coro y solistas vocales, y en el archivo de esta iglesia se conservan un "Tantum Ergo", un "Salve Regina" una Misa y el motete "O salutaris hostia", algunos de ellos estrenados en la segunda mitad del pasado siglo y de sólida escritura contrapuntística. Con este verdadero maestro se despide airosamente el período inicial de la historia de nuestra música religiosa.

NOTAS CORRESPONDIENTES AL CAPITULO I

(1) Dom Pernetty: *"Histoire d'un voyage aux Isles Malouines"*, pág. 285. Paris, MDCCLXX.

(2) *Cabildo de Soriano. Libro de Cuentas*, pág. 21. Libro N.° 69 del Archivo General de la Nación. Montevideo.

(3) Ibidem, pág. 26.

(4) Ibidem, págs. 64, 119 y 153.

(5) *"Libro de Entierros"*, N.° 1, fol. 97. Iglesia de Santo Domingo Soriano. Dolores.

(6) *"Libro de quentas de la venerable Orden Tercera de N.S.P. Francisco de Montevideo desde este año de 1764"*, fol. 2. Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo.

(7) Carlos Leonhardt, S. J.: "Documentos inéditos relativos a los antiguos jesuítas en la actual República Oriental del Uruguay, sacados de los archivos de Buenos Aires", en la *"Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay"*, tomo V, N.° 2, pág. 532. Montevideo, 1926.

(8) Auguste Saint-Hilaire: *"Voyage a Rio Grande do Sul"*, pág. 156. Orléans, 1887.

(9) Sesión del Cabildo de Montevideo del 30 de enero de 1730, en la *"Revista del Archivo"*, tomo I, pág. 219 (Vide: Guillermo Furlong Cardiff, S. J.: *"La Catedral de Montevideo (1724-1930)"*, pág. 6. Montevideo, 1934).

(10) Fray Pacífico Otero: *"La Orden Franciscana en el Uruguay"*, pág. 111. Buenos Aires, 1908. Por más referencias sobre la Iglesia de San Francisco, confrontar: Juan Giuria: *"Arquitectura colonial"* en la *"Revista Nacional"*, año I, N.° 10, págs. 45 y 46. Montevideo, octubre de 1938; Fray Mariano de San Juan de la Cruz, O. C. D.: *"La enseñanza superior en Montevideo durante la época colonial"*, apartado de la *"Revista Histórica"*, tomo XVI, Montevideo, 1949; Horacio Arredondo: *"Civilización del Uruguay. Aspectos arqueológicos y sociológicos. 1600-1900"*, tomo I, págs. 177 y 178. Montevideo, 1951; Isidoro De-María: *"Tradiciones y recuerdos. Montevideo Antiguo"* [tomo I], págs. [43] a 48. Montevideo, 1887.

(11) Padre J. M. Nunes García: *"Missa de Requiem"*, versión de Alberto Nepomuceno, con una biografía por el Vizconde de Taunay. Río de Janeiro 1897. Una segunda edición de esta obra bajo el título de *"Missa dos Defuntos"*, fué publicada como suplemento de la *"Revista Brasileira de Musica"*, en los números correspondientes a setiembre y diciembre de 1934 y marzo y junio de 1935.

(12) *"Libro de quentas de la venerable Orden Tercera de N.S.P. Francisco de Montevideo desde este año de 1764"*. Libro I, fol. 9. Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo.

(13) Fray Pacífico Otero: *"La Orden Franciscana en el Uruguay"*, pág. 42, Buenos Aires, 1908.

(14) *"Libro de quentas de la venerable Orden Tercera..."*. Documento ya citado. Libro I, fol. 11 vta. Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo.

(15) "El dia siete de octubre de sesenta y Seis Baptisé Sub Condicione puse oleo y Chrisma Yo Juan Fran.co Bolaños á Fran.co Bruno de edad de dos dias, hijo Leg.mo de Juan Agustin Barrales, y de Juana Rosa Camejo Negros P. P. Caetano Barrales y Theodora Barrales". Libro Primero de Bautismos, fol. 194. Archivo de la Iglesia Matriz. Montevideo.

(16) Cuenta de Cargo y Data de Manuel Valdés de la Cofradía de San José y del Hospital de Caridad, Tesorero. "Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo", libro I, fols. 182 vta. y 216. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(17) ISIDORO DE-MARÍA: *"Recuerdos y Tradiciones. Montevideo Antiguo"*, tomo I, pág. 72. Montevideo, 1887.
(18) Libros de Cuentas de la Venerable Orden Tercera de la Iglesia de San Francisco. Libro IV; sin foliar. Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo.
(19) J. LUIS TRENTI ROCAMORA: *"La música en el teatro porteño anterior a 1810"*, en *"Revista de Estudios Musicales"*, año I, N.° 1, págs. 44 y 45. Mendoza, agosto de 1949.
(20) Libros de Cuentas de la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Libro V; sin foliar. Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo.
(21) Fondo ex-Archivo General Administrativo; libro 604, fol. 166. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(22) Libro de Bautismos de la Iglesia Matriz. Libro 5, fol. 134. Archivo de la Iglesia Matriz. Montevideo.
(23) Libro de Matrimonios. Libro 2, fol. 17 vta. Archivo de la Iglesia de San Carlos.
(24) Libro de Defunciones. Libro 3, fol. 131 vta. Archivo de la Iglesia de San Carlos.
(25) "Libro de Cuentas (1828-1834)", sin foliar. Archivo de la "Archicofradía del Santísimo", de la Iglesia Matriz. Montevideo.
(26) Archivo General de Indias. Sevilla. Sección V. Audiencia de Buenos Aires. Cartas y Expedientes. Año 1779. Est. 123. Caj. 5. Leg. 8 (11). Mss. original, papel con filigrana, formato: 30 x 21 cm., letra redonda, algo inclinada, interlínea 8 mm., conservación buena. Documento publicado en el trabajo de JOSÉ TORRE REVELLO: *"Del Montevideo del siglo XVIII"*, aparecido en la *"Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay"*, tomo VI, N.° 2, págs. 181 a 183. Montevideo, 1929.
(27) *"El Universal"*, Montevideo, 12 de julio de 1830.
(28) *"El Investigador"*, Montevideo, 20 de julio de 1833.
(29) Artículo de ISIDORO DE-MARÍA publicado en la revista *"Montevideo Musical"*, Montevideo, 24 de junio de 1885.
(30) *"El Nacional"*, Montevideo, 4 de abril de 1839.
(31) *"Comercio del Plata"*. Montevideo, 20 de febrero de 1851.
(32) *"Descripción de las Solemnes exequias que hizo en su Capilla el 10 de Marzo de 1827 la Hermandad de Caridad de Montevideo por la muy augusta, y muy amable S.ª Doña Maria Leopoldina Josefa Carolina. Archiduquesa de Austria, emperatriz del Brasil"*... pág. IX. Montevideo, 1827.
(33) "Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo", tomo XIX, fol. 232. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(34) Ibidem, fol. 282.
(35) *"El Investigador"*, Montevideo, 20 de julio de 1833.
(36) *"Comercio del Plata"* Montevideo, 16, 17 de julio de 1855.

CAPÍTULO II

LA MUSICA ESCENICA

SUMARIO: 1. Introducción. — 2. La Casa de Comedias. — 3. La tonadilla escénica. — 4. La música melodramática (El melólogo). — 5. La ópera italiana. — 6. Los primeros intentos de representaciones operísticas (1820-1830). — 7. En 1830 se canta la primera ópera completa. — 8. La ópera en la década 1830-1840. — 9. La música operística en Montevideo durante la Guerra Grande (1843-1851). — 10. Los prolegómenos del Teatro Solís (1852-1856). — 11. La inauguración del Teatro Solís. — 12. Enrique Tamberlick y la temporada de 1857. — 13. La soprano Ana Bishop y el tenor Luis Lelmi en 1858. — 14. Las grandes compañías de ópera de Ana de Lagrange y de Josefina Medori en 1859. — 15. Los conciertos instrumentales. — 16. La ópera cómica francesa y la opereta. — 17. La zarzuela española. — 18. Los directores de orquesta. — 19. Los bailarines. — 20. Las danzas exclusivamente teatrales. — Apéndice: Cronología de la música escénica entre 1829 y 1860.

1. Introduccion. — En la historia general de la música culta como estado social, el siglo XVIII es un gigantesco y agitado laboratorio donde se va a obrar una trasmutación total de valores y conceptos.

Los creadores e intérpretes adscritos todos ellos durante cuatro siglos a las casas de la nobleza europea, buscan ahora una irradiación más amplia que la que podía brindarles el reducido ámbito de una cámara, privada al fin. Por otra parte, el pueblo exige imperativamente una participación cuando menos pasiva en el hecho de la recreación estética. En ese sentido de la búsqueda de un pueblo para hacerle copartícipe de sus ideas y experiencias, el Siglo Romántico, que hunde sus raíces en el "setecientos", por curioso destino estético, se enlaza subterráneamente en la Edad Media. Y si en ésta el artista halló en el recinto de las grandes catedrales primero —canto gregoriano— y en la plaza pública luego —misterios, milagros y autos sacramentales—, el lugar propicio para ese entendimiento, el Romanticismo buscará en la escena —ópera o concierto— la razón de su existencia en el pueblo; sólo que en la primera el pueblo será actor de la monodia cristiana, en tanto que en el segundo no pasará más allá de entusiasta espectador. Además, no conviene olvidar que en el medioevo el creador

será anónimo; como un sabio descuido de la naturaleza nacerá; como una flor que no pide permiso para brotar y que sin embargo lleva toda la representación del árbol. En el Romanticismo será un hombre "de carne y hueso", con sus dolores y alegrías, con sus miserias y sus grandezas, con su nombre y apellido; un hombre que aspira premeditadamente y busca con desvelo llevar esa representación colectiva. El punto de partida será enteramente distinto: la colectividad en la Edad Media, el individualismo más insolente en el Romanticismo. La estación terminal, empero, de ese largo viaje será la misma: el Pueblo.

Desde 1400 hasta 1800, esto es, durante el Renacimiento y los primeros siglos de la Edad Moderna, las grandes batallas estéticas se librarán en los gabinetes o cuando mucho en los jardines acicalados de las grandes casas reinantes. El pueblo queda afuera, atisbando al través de la reja, como frío y lejano espectador. Él tiene su arte menor de canciones y danzas que se desgajaron del gran tronco sonoro y corren su vida propia, que a veces pide prestada el creador culto para alimentar con nueva savia la forma de la Suite, por ejemplo.

Y así, si en el Medioevo, la iglesia y la plaza pública fueron el gigantesco matraz de generosas y fecundas experiencias estéticas, en el Clacisismo será en el salón y en el Romanticismo en el teatro donde se van a obrar esas transmutaciones.

En el teatro gana Victor Hugo la batalla del romanticismo literario. En el teatro, Berlioz resquebraja los moldes de las doradas formas en su Sinfonía Fantástica y da paso a la anarquía formal del poema sinfónico. En el teatro Rossini cubre el primer tercio del siglo, Verdi el segundo y Wagner el tercero con las posibilidades de su drama musical. Hasta el más refinado y sutil arte de cámara que como concepto y hasta como nombre es una supervivencia de otras edades: la sonata, el cuarteto, tendrá que subir a un escenario para hacerse oír e imponerse.

Y en Montevideo el teatro fundado en 1793 fué más que una diversión amable, una pasión avasallante. Aquel lema que lucía en la vetusta Casa de Comedias que en un discutible latín quería decir "cantando y riendo corrijo las costumbres", se tornó para nosotros en un imperativo estético y social: "cantando y riendo *dirijo* las costumbres". Y como la costumbre era la ópera italiana del siglo, he aquí que toda la pléyade de compositores nacionales del siglo XIX rindiera pleitesía en sus obras a un italianismo tan sincero como exclusivista, como que era producto del aire que se respiraba a diario en el teatro, que saltaba a la calle, penetraba en los más encumbrados salones y que hasta asomaba su máscara en la canción de la patria, el Himno Nacional, hecho a su imagen y semejanza.

El teatro fué para el montevideano su pasión, decíamos. Más aún, la razón de su existencia estética y hasta su timbre de orgullo y gloria.

Porque bien es verdad que no pudo ser mejor servido por Europa entera durante todo el siglo XIX. De la música "oficial" europea, desde luego. Desde que en 1830 se cantó la primera ópera completa hasta pasada la primera década del siglo presente, llegaron hasta la cuenca del Plata los cantantes de más encumbrado prestigio. Pasaron y repasaron sus escenarios figuras de la talla de Tamberlick, Stagno, Tamagno, Patti, las Tetrazzini, Caruso inclusive, quien recibió de nuestro público hasta una rechifla en sus últimos años por haber dejado escapar ¡horror! un prepotente "volatil de corral" en "Carmen", como dijera un cronista, de su dorada garganta.

Rossini estrenó para Montevideo, aún en plena vida, al igual que Verdi y que Wagner, sus más discutidas obras de creación. Un joven pálido y nervioso hizo sus primeras armas en nuestro Teatro Solís: se llamaba Arturo Toscanini. Bassini, Sivori, Gottschalk, llenaron nuestras ansias de "virtuosidad" instrumental.

El teatro fué nuestro vehículo de extensión musical. Dos corrientes llegaron a él en oleadas sucesivas. La tonadilla escénica durante los últimos días del coloniaje; la ópera italiana luego, ambas practicadas con similar devoción. Mas la primera no tuvo mayor proyección por cuanto al llagar a Montevideo había ya entrado en España en su decrepitud y atada indisolublemente a la madre patria, no pudo desligarse de ella. La ópera italiana tomó la plaza por asalto y sentó sus reales en el Uruguay y en América, por todo el pasado siglo.

Entremos un poco en el detalle de la evolución del gusto musical en Montevideo. La tonadilla escénica española triunfa aquí desde 1793 hasta 1825. Su caída es vertical ante el primer asomo de música italiana. Su liquidación definitiva está dictada en estas frases que firman "Treinta y tres melómanos" en "El Universal" del 1.° de julio de 1831, sobre las personas que "en materia de buen gusto y bellas artes quieren que este país vuelva al estado en que yacía en el tiempo de las famosas tonadillas, en que lucían a competencia la mala poesía, la mala música; y la mala voz, dando muy mala idea a los extranjeros de nuestra civilización".

Rossini es el que gana la batalla contra la Tonadilla, pero su reinado es ciertamente efímero: apenas perdura en vigor absoluto, por veinte años. A fines de la Guerra Grande (1851) comienza a tambalear su corona, rueda al suelo y es recogida por Verdi quien impera por medio siglo. Entre ambas figuras se desliza un breve interregno que ocupan Bellini y Donizetti alternativamente.

Sin embargo, Verdi asciende al trono muy lentamente. Los rossinistas empecinados atacan a Verdi, nada menos que por su música "violenta", "atronadora", y la aceptan dolorosamente como expresión que tiende a identificarse con la "época de viajes rápidos" y excitaciones violentas... No olvide el lector que estamos en 1855. Para

quien dude de estas aseveraciones, aquí está esta pieza curiosísima para el estudio de la evolución de la cultura musical uruguaya, aparecida en el folletín musical del "Comercio del Plata", del 22 de julio de ese ya remoto año:

"Nuestro teatro lirico se ve hoi invadido casi esclusivamente por la música de Verdi. *Luisa Miller, Ernani* y *Trovador* son las óperas que han constituído las últimas representaciones, y ántes de estas la compañia no ha salido de los dominios de este maestro, como si quisiera seguir el ejemplo de casi todo el mundo filarmónico, conmovido con el estrepitoso ruido de sus obras ó como si la moda ó alguna de esas otras potestades de los pueblos cultos tomasen parte en esta singular contienda. Parecería, sin embargo, que un pacto secreto uniese á todos los empresarios á dar la preferencia á las partituras de este compositor, parecería que hubiese en ello un interés especial en hacer predominar esa música, a fin de hacer mas facil la empresa de operar una pronta revolucion en la moderna escuela. El hecho notable, que debe estudiarse por su significacion moral es que en todas partes es bien aceptada esa esclusiva invasion, como si esa musica ruidosa, esa música atronadora llenase en el animo de la jeneralidad de los públicos una necesidad de emocion violenta, poderosa como las grandes ideas hoi dominantes, como los grandes acontecimientos que hoi se desenvuelven en todo el mundo. Es por que, como dijimos la otra vez, esa música tiende á identificarse con la época, y en el siglo de la armonia, en el siglo de los viajes rapidos por toda la superficie del globo, la impaciencia de verlo todo, de sentirlo todo en una sola vez invade todos los espíritus, y sin esplicárselo la mayor parte, se siente cada uno respecto de la música como respecto de los demás arrastrado á preferir aquello que, como una grande esposicion, presenta el mayor número de objetos reunidos. La música de Verdi aspira á simbolizar la época en el arte, trayendo las ideas, las formas de todas las escuelas para presentarlas en una fusión conveniente, y como modificadas en los rasgos mas sobresalientes de la fisonomia nativa. Al brillo, al esplendor de los motivos italianos, mezcla la exajeracion, á veces, la hinchazon, la estravagancia de la escuela francesa, salpicando todas sus obras con algunas de esas sanguinolentas notas de la armonia alemana"...

Perdónese la extensión de esta cita en virtud de su jugosa observación. No es de extrañarse mayormente cuando siglos antes y un siglo después se aplica la misma terminología para liquidar problemas similares. (¡Oh manes de Strawinsky y Honegger!).

Desde luego que estas son las dos grandes líneas generales de la música como estado social culto en nuestro medio de 1800 a 1900, porque no sería justo olvidar otras dos corrientes que en la segunda mitad del siglo XIX tuvieron un profundo y vasto cauce: la zarzuela y la obra de los grandes conservatorios.

La zarzuela, la vieja zarzuela española de pura cepa andaluza, anti-italianizante —pero italianizada a veces a fuerza de no querer serlo— y tonadillesca. La vieja tonadilla escénica reverdecía en esta forma española que en el siglo XIX tenía ya 150 años de vida. El gusto montevideano por la tonadilla tomaba un nuevo empuje en la zarzuela. Cuando se inauguró el nuevo local del Teatro San Felipe en 1880 sobre las cenizas de la antigua Casa de Comedias, en su fachada se hizo figurar el nombre de Arrieta junto al de Mozart...

Los grandes conservatorios que despertaron al Uruguay a la vida de la creación musical, tuvieron también su raíz en una de esas dos grandes corrientes: en la italiana, en la operística.

Los directores de orquesta que llegaron a Montevideo quedábanse muchos de ellos en nuestra ciudad figurando luego en los cuadros de profesores de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, "La Lira", el "Instituto Verdi", etc. Instrumentistas italianos de relieve integraron las primeras filarmónicas y agrupaciones de cámara de fin de siglo.

Nuestro primer teatro, la Casa de Comedias, fundado en 1793 dió cabida en sus años mozos a la tonadilla escénica. Desde la dominación brasileña comenzó la invasión de cantantes italianos, y después de varios conatos de representaciones escénicas, se cantó por fin en 1830 una ópera completa, desde luego de Rossini: "El engaño feliz". La temporada de 1830 fué la clave de toda la cultura musical montevideana del siglo XIX.

En ese sentido el Uruguay marchó de perfecto acuerdo con el ritmo general de la implantación de la ópera italiana tanto en la América del Sur como en la del Norte.

La aparición de la operística italiana en el panorama musical americano se efectúa en dos etapas. La primera va de 1810 a 1820 y se observa al través de las arias y fragmentos que se cantan en todos los teatros del nuevo mundo. La segunda, ocupa el decenio 1820-1830 y en ella se ofrecen las primeras representaciones completas del repertorio rossiniano. La aparición de la ópera y sus prestigios estalla simultáneamente en todos los escenarios.

El célebre Manuel García con su "trouppe" de cantantes italianos estrena en noviembre de 1825 "El Barbero de Sevilla" en el "Park Theater" de Nueva York y después de actuar dos años en Norte América pasa a México dando allí la misma ópera en 1827 e inaugurando el reinado italiano en ese país. En 1825 Miguel Vaccani y los hermanos Tanni dan la primera ópera en Buenos Aires: desde luego, el "Barbero". El 26 de abril de 1830 Teresa Schieroni y Margarita Caravaglia ofrecen en Santiago de Chile le primera representación operística: "El engaño feliz" del mismo compositor. Brasil, Perú, etc., ofrecen el mismo panorama.

En el Uruguay se conocían las arias del repertorio italiano ya en la década 1810-20. En 1824 Vaccani ofrece versiones fragmentadas de las óperas itálicas y en 1830 se canta la primera completa. En realidad si se tiene en cuenta la liviandad con que se ha analizado la evolución de la ópera en otros países americanos, con el mismo criterio podría decirse que en 1824 se cantó la primera ópera en Montevideo. Sin embargo en puridad de verdad la iniciación del reinado de Rossini se fija en nuestro medio en el año 1830.

Antes de esa fecha se realizaban espectáculos de ópera muy curiosos. Se tomaba una partitura: "El Barbero de Sevilla" (como ocurrió por ejemplo el 28 de enero de 1829) y se cantaba casi todas sus arias, dúos, tercetos, etc., con excepción de los recitativos e intermedios instrumentales, aún cuando la obertura fuera siempre ejecutada. Los actores salían a escena en traje de carácter, decían su parte y luego, "mutis por el foro". Caía el telón y al levantarse de nuevo, aparecía otro personaje a hacer lo mismo con otro trozo. En ese sentido me place transcribir este conato de crítica firmado por "Unos que piensan entender algo en estas materias" aparecido en "La Gaceta" de Montevideo del 21 de octubre de 1829; con respecto a la actuación de la cantante Sra. de Foresti dice así: "Una de las cosas que contribuyeron á obscurecerle fue la otra comparación que naturalmente se hizo de lo deslucido de su traje con el brillante y elegante de aquellas otras señoras [Aquí se refiere a la Caravaglia y a la Schieroni]. Es cierto que aquellas representaban personages heróicos y esta una campesina en el primer duo, y una esposa en su propia habitacion en el segundo, y en el aria; mas las paredes de una habitacion domestica en el teatro son transparentes, y las rústicas de las óperas muy coquetas. Agregase á esto que no comprendiendo la mayor parte del auditorio el asunto de dichas piezas su vista se considero defraudada del brillo y elegancia del trage".

No le hagamos cargo al habitante montevideano de entonces, de esta flagrante confesión de sus debilidades por el aparato y la vestimenta más aún que por el limpio y alto goce estético; en otros momentos, ese mismo vocero que recién nos hacía lamentar la pobreza indumentaria, levanta su voz con dignidad y exige a la Administración de la Casa de Comedias, la repetición de obras como el "Condenado por desconfiado" de Tirso, o la entonces novedad "El sí de las niñas" de Moratín, en lugar de tan jocosos como vulgares sainetes, mengua del buen teatro, de la especie de "A un engaño otro mayor ó sea El barbero que afeita el burro".

La implantación del reinado de la ópera italiana en Montevideo alrededor de 1822, se debió entre otras causales al hecho histórico de la dominación brasileña.

La brillante corte de Juan VI de Portugal tiene su radiante sucursal en la de su hijo Pedro en Río de Janeiro. Cuando el padre

se retira para Lisboa, el pueblo del Brasil se alza el 7 de setiembre de 1822 contra la metrópolis y corona en diciembre al primogénito que asciende al flamante trono con el nombre de Pedro I. El Uruguay cambia de tutela de inmediato y la corriente de cantantes italianos del teatro y de la Capilla Real de Río hacia el Río de la Plata, se hace aún más poderosa.

Hacia el año 1822 las temporadas teatrales comenzaron a estabilizarse definitivamente. En tiempos de la dominación portuguesa (1817-1822) la Casa de Comedias tuvo indudablemente un historial brillante. Los habitantes montevideanos, cómodos y pacíficos, no sintieron mayormente la trancisión al dominio brasileño que se obra ese mismo año. En setiembre, Lecor se establece en Canelones, y Maldonado se convierte en el gran puerto lusitano, pero la Casa de Comedias no cierra sus puertas.

La temporada teatral duraba desde la Pascua de Resurrección de cada año hasta la Cuaresma del siguiente, época esta última en que la población dejaba de concurrir a toda clase de espectáculos. Y como las compañías europeas se presentaban en Río de Janeiro a principio de temporada, pasaban luego a Montevideo y se dirigían por último a Buenos Aires, he aquí de cómo los porteños empresarios venían muchas veces a ésta para contratar actores y cantantes según el éxito que estos hubieran tenido en nuestro Coliseo. Montevideo, como puerto obligado, era pues el origen de la actividad escénica bonaerense.

Hasta 1843, fecha de iniciación de la Guerra Grande, las representaciones alcanzaron gran predicamento y ya antes de ese entonces se comienza la construcción de un gigantesco teatro —gigantesco, por supuesto, para el reducido número de la población y hasta de los edificios— que recién abrirá sus puertas en 1856, años después de levantado el sitio de Montevideo.

Pasados los primeros meses del establecimiento del sitio, se reanudaron las actividades de la música escénica y por muchos años, cercada la plaza por las fuerzas de Oribe, el teatro nunca cerró sus puertas. Por otro lado, el pueblo que iba creciendo en el campo sitiador también tuvo su actuación musical perfectamente organizada: profesores de piano, canto, guitarra, etc. se anuncian en las columnas del periódico oribista "El defensor de la independencia americana"; conciertos públicos y hasta espectáculos circenses se suceden con toda normalidad. A los diez días de firmado el tratado de paz de 1851 el maestro de piano y armonía Antonio Aulés establece conservatorio en la capital y entre sus antecedentes honrosos declara que tratará de probar aquí sus méritos "como lo ha probado ya en Buenos Aires y el Cerrito donde estuvo algún tiempo establecido" ("Comercio del Plata", Montevideo, 18 de octubre de 1851).

La inauguración del Teatro Solís, tiene para la historia de nuestra cultura musical el significado de la culminación de una etapa y de la apertura hacia otra nueva era de similares características que perdurará por espacio de medio siglo. Fué levantado únicamente como templo del arte lírico italiano del siglo XIX. Sus orígenes hay que ir a buscarlos en las primeras representaciones operísticas del año 30. Cuando la ópera italiana se impone en el año en que se jura nuestra primera constitución, ya comienzan a levantarse voces pidiendo un escenario de mayor amplitud y magnificencia que el de la vieja y colonial Casa de Comedias.

Es que la ópera italiana del pasado siglo necesita para su completa expresión el aditamiento suntuoso del color y la atmósfera. Y necesita además un doble público: una platea de brillantes, prósperos y fríos burgueses, y un paraíso donde se irán a llorar con lágrimas de verdad las suertes desdichadas de las Violetas y Gildas, uniéndose ambos públicos ante el estremecimiento de un aria "de bravura" que salva la cristalina voz de una soprano o ante un prolongado calderón que se hincha como un perfecto cuerpo luminoso y se separa del fenómeno sonoro. Esta es la realidad social que corre junto con la belleza intrínseca de la partitura, y ello no podía darse en el escenario reducido, ni en la incómoda platea de la vetusta sala de la calle del Fuerte. No era del caso lucir sus mejores galas para arrastrar los pies en sus pisos de ladrillo raspado y ver al fin sobre los hombros las charreteras de aceite que los quinqués goteaban desde lo alto en plena sala. Desde luego que con la construcción del Solís se fué hacia el otro y harto generoso extremo. Era mucho teatro para una población reducida como la nuestra en la mitad del siglo pasado que oscilaba alrededor de las 50.000 almas. Dos mil quinientas personas y aún más —aunque para ser precisos las localidades eran 1584— podía albergar en su ámbito suntuoso de una acústica perfecta y por fin el 25 de agosto de 1856 se abrieron por primera vez sus puertas. Esta vez la música era de Verdi. Se cantó "Ernani".

Pero hay además otra realidad social importante: la ópera italiana crea en torno suyo toda una industria de vastas ramificaciones que la fomenta en pro de su existencia. Las grandes temporadas invernales significan un vasto despliegue de actividades colaterales. Joyeros, perfumistas, sastres y modistas organizan en torno a la burguesía montevideana una danza fantástica. Nuestras familias viven socialmente para los tres meses centrales del año dedicados a la gran ópera. Por vía de las grandes veladas de gala del 18 de julio y del 25 de agosto nuestra colectividad social entra por la senda del lujo y la suntuosidad. Los cantantes elevan cien veces el precio de sus actuaciones y se van de nuestras playas cargados de sólidos patacones. "La eximia artista Adelina Patti —dice un cronista del "Montevideo Musical" de 1888— ha adquirido en una joyería de esta ciudad unos

brillantes por la suma de 12.000 pesos oro. ¡Lo que dan los gorgoritos de Lucía y Barbero!".

Comienza la emigración de los grandes terratenientes a la capital y por entre crisis y bancarrotas nuestra economía pasa del feudalismo a la burguesía. El gobierno apoya complacido desde sus arcas exhaustas la realización de las grandes temporadas y las subvenciona graciosamente. Coincide justamente el auge de la gran ópera con la época del militarismo más rutilante. Santos contrata a los músicos italianos de las grandes compañías como profesores para su Escuela Nacional de Artes y Oficios; por lo menos convierte en docencia democrática un lujo aristocrático.

Cuando amanecen los primeros compositores nacionales la estrella del alba de la ópera italiana brilla con su máxima plenitud en el firmamento. Ella les conducirá por el camino. La primera ópera uruguaya fué estrenada el 14 de setiembre de 1878. Era la "Parisina" de Tomás Giribaldi. El libreto en italiano, obra de Felice Romani, había servido a Donizetti hacía apenas 43 años para su ópera hasta del mismo nombre.

La inmigración italiana que se inicia en la Guerra Grande en gran escala y se acrecienta enormemente en la segunda mitad del siglo XIX —que va a determinar el cambio de filiación étnica de nuestro pueblo en un principio de única raíz española— tiene su campo de fermentación previa en los cantantes de ópera que comienza a hacer popular el dulce idioma itálico. Cuando llegaron las grandes masas de agricultores y comerciantes, los orientales reconocerán su verbo y lo aceptarán complacidos. No creo que sea aventurado observar que el idioma había preparado convenientemente desde el teatro, la entrada de esa poderosa colectividad en nuestro complejo racial.

* * *

Levantemos aún más el punto de mira. Si en la evolución de la música americana el Uruguay marchó a idéntico ritmo con las otras capitales del continente ¿cuál fué su posición respecto a la música que se hacía en Europa?

En el año en que se cantó la primera ópera completa —1830— Europa vivía una de las experiencias estéticas más trascendentales. El gran río romántico que se precipita en Europa en el filo del 1800 alcanza su mayor caudal en el mismo año en que aquí se jura nuestra carta magna y por la vieja Casa de Comedias pasan actores y cantantes, tonadilleros y cómicos de la legua. Vivamos en tanto un momento bajo el sol europeo de 1830.

Victor Hugo gana la decisiva batalla del romanticismo en su turbulento "Hernani"; Chopin, pálido adolescente aún, da a conocer en Varsovia sus dos conciertos para piano y orquesta; Musset publica sus ardientes "Contes d'Espagne et d'Italie"; Delacroix y el tierno

inglés Turner empapan sus pinceles en las ideas y la atmósfera del siglo; Berlioz sienta el principio de la "música de programa" esto es: música, vehículo de ideas, sentimientos y paisajes, más aún que divino juego sensorial e inteligente de sonidos capaz de provocar una limpia emoción de jerarquía estética (Mozart), en su deslumbrante "Sinfonía Fantástica"; Lamartine edita sus nostálgicas "Harmonies", mientras Mendelssonhn compone el sutil tejido sinfónico de "La gruta de Fingal". Es, en una palabra, el Siglo Romántico vestido de punta en blanco con los tributos de su resplandeciente gloria.

Pero todo este grande historial del año 1830 en Europa, no es por cierto una realidad social y artística cohesionada y evidente. El lento discurrir del tiempo y una perspectiva histórica amplia, nos permiten reconstruir hoy las fuerzas imperecederas que movieron subterráneamente todo el romanticismo. Por la superficie corría otra vertiente más fácil y efímera. En 1830 el arte del salón no era ya más el arte de la calle. Ya habían pasado para la música los dorados tiempos en que un aria que se oía en la empacada corte de Sanssouci de Federico el Grande, se repetía en la más humilde taberna entre el correr de los vasos de vino que una moza fresca y garrida transportaba en vilo. Mientras Schumann componía sus delicados y fuertes "Papillons", el gran público se entregaba a la melodía desenfadada de Gioacchino Antonio Rossini.

Y esta segunda corriente, corrió hasta América, bajó hasta la cuenca del Plata y golpeó con fuerza las puertas de nuestro Coliseo.

¿Cuál era entonces nuestro coeficiente cultural y artístico?

La musa fácil de don Francisco Acuña de Figueroa se enseñoreaba en nuestro ambiente literario; junto con sus letrillas, epigramas y acrósticos, cada dos años presentaba solemne e irremediablemente un Himno Nacional de su cosecha abundosa para la aprobación del Superior Gobierno. Las composiciones en verso aparecidas en los periódicos de la época, un unipersonal de Manuel Araucho "Fillán, hijo de Dermidio" editado en ese año por la Imprenta de la Caridad y sobre todo el "Parnaso Oriental ó Guirnalda Poética de la República Uruguaya" comenzado a publicar en 1835 en Buenos Aires, son la guía más segura para visitar los lugares literarios de aquellos tiempos; "guía de pecadores" se podrá decir de este último en muchos casos, pero de todas maneras de entre sus páginas se salvan algún viejo diálogo de Bartolo Hidalgo o alguna composición de mayor entonación del Presbítero Juan Francisco Martínez, de los Araúcho o del Doctor Carlos Gerónimo Villademoros.

En 1830, un sabio de verdad, Dámaso Antonio Larrañaga, ciego casi, dictaba sus fábulas amables. Comenzaba en ese mismo año la inmigración argentina de la época rosista, personalidades la de estos exilados que más tarde van a constituir la pléyade de los primeros románticos de 1840 a quienes ha de alentar la noble prosa de Don

Andrés Lamas en cuya Introducción a las "Poesías" de Adolfo Berro, va a establecer un verdadero anticipo de sagacidad histórico-literaria dentro del arte latino-americano recién en sus albores.

Esta trancisión entre el academismo colonial —no por cierto dorado clacisismo— y una primaria concepción romántica, comienza a obrarse a partir de esa fecha.

Este año no es precisamente el de mayor brillantez del período que llega hasta la Guerra Grande a cuyo final vuelven a trasmutarse los valores culturales, pero es en cambio el del amanecer definido de nuestra cultura musical. El montevideano comienza a oir música —desde luego la segunda corriente superficial que hemos anotado— que se hace en Europa, interpretada por ejecutantes europeos de excelente categoría; un aria de Cimarosa, un trozo de las primeras óperas de Rossini se repetían —especialmente las de este último— a los pocos años de haberse estrenado en Europa. Se inicia un movimiento hacia la vetusta sala de la Casa de Comedias donde Casacuberta emociona fuertemente con el "Otelo" y Joaquín Culebras divierte en "El sí de las Niñas". Poco a poco el teatro se convierte en una necesidad cotidiana hasta llegar, terminada la Guerra Grande, a darse en algunos momentos hasta veinte funciones de ópera por mes.

En hablando de música, la temporada de 1830 se desenvuelve bajo el signo fecundo de Rossini, pero de un Rossini de primera mano. En el mismo año en que el maestro italiano se instala en París, el montevideano oye su música aún sin aventar por el diario manoseo a que más tarde se la sometiera. Diecinueve representaciones operísticas se dan en ese año; excepción hecha en dos oportunidades en que se pone en escena el "Coradino" de Pavessi, compositor italiano de escaso volumen, el resto de ellas fueron dedicadas exclusivamente al repertorio del hoy casi desplumado "Cisne de Pesaro".

La verba turbulenta y amable de Rossini, donde el humor corre a gruesos chorros, constituyó la delicia del montevideano de 1830 que quizás no estuviera capacitado para reparar en el corto vuelo y en la cómoda y despreocupada posición estética de aquél. Pero enorme injusticia sería exigirle al público de la Casa de Comedias un profundo acento crítico cuando ignoraba los auténticos monumentos románticos de esos tiempos y cuando en aquella sazón París, Viena, Londres y Roma, reían ante la facundia del compositor italiano.

Y eso que hacía apenas tres años que Beethoven yacía olvidado, no por desconocimiento sino por desprecio, en un verde y grave cementerio de las afueras de Viena...

* * *

2. La Casa de Comedias. — Nuestro lector va a tener que remontarse hasta el lejano año de 1793. Vamos a tener que conducirlo por las coloniales calles de Montevideo. Tendrá que resignarse a que

lo vistamos con entallada casaca, sombrero de copa no muy alto, ajustado calzón, medias hasta la rodilla y fulgurantes hebillas en los zapatos. Toma por la calle del Fuerte y se dirige hacia un gran barracón con techo de tejuela a dos aguas, cuyo frente mira hacia el este. Atraviesa una de las dos grandes puertas del frente y penetra en el interior. Se dirige hacia uno de los palcos laterales; su esclavo negro, minutos antes, le ha traído una silla desde su casa que allí ubica "para su merced el amo" y sobre ella se instala ceremonioso. Son las siete y media de la tarde pero la función no ha dado aún comienzo. En uno de los palcos de honor, los cabildantes murmuran por lo bajo no sé qué intriga contra el Gobernador que ha anunciado vendría al espectáculo, pero que ya comienza a hacerse esperar más de lo que la cortesía autoriza. Se levanta por fin el Alcalde de Primer Voto, don Josef Cardoso, bate las palmas para dar comienzo a la función, pero el telón permanece inmutable. Por fin vuelve a sentarse, mohino y colorado el rostro, y sigue la intriga a media voz en el palco de los cabildantes.

Son la nueve de la noche; las gentes del patio vuelven la cabeza; acaba de entrar Antonio Olaguer y Feliú, el Gobernador; toma asiento en el palco del centro no sin antes saludar con media sonrisa a los cabildantes que responden con una fría inclinación de cabeza. Este a su vez bate las palmas, se levanta el telón y sale el tonadillero. El espectáculo ha dado comienzo.

Esta mortificante escena se repite muchas noches y es origen de los primeros conflictos entre el gobernador y los ediles, hasta que llega un día —el 15 de diciembre de 1793, para ser más precisos— en que a los cabildantes se les ha cerrado con candado la puerta para ellos reservada, por orden del Gobernador Don Antonio Olaguer y Feliú, y se encuentran de pronto en medio de la calle "hechos la irrisión del pueblo"[1]. Y para dar todavía un tono más subido a esta burla sangrienta, al día siguiente el propio Gobernador, adoptando un socarrón aire de ausencia, les reconviene a los cabildantes por... no haber asistido a la función.

Se inicia entonces un violento proceso ante la Real Audiencia entre cuyos oficios aparece como al descuido una noticia que por largos años se ignorara con precisión: que Olaguer y Feliú "á su arbitrio, y sin consulta, acuerdo, ó noticia del cavildo dispuso en el año 1793, establecer diversion publica de Comedias, quando hasta entonces no las avia avido"[2].

Según se deduce, pues, en 1793 se inauguraron las funciones teatrales en la Casa de Comedias. Isidoro De-María afirma que fué en 1794, bajo la gobernación de Joaquín del Pino. Doblemente equivocado se hallaba nuestro antiguo cronista: el 15 de setiembre de 1793 ya se origina la primera gran disputa entre el Gobernador y

los Cabildantes en torno a las funciones de la Casa de Comedias y además es bien sabido que Del Pino abandona la gobernación de Montevideo cuatro años antes de esa fecha.

El error es tan notable que hemos pensado muchas veces que todo se debe a un desliz tipográfico y que Isidoro De-María quiso decir 1791 en lugar de 1794, con lo cual coincidiría con la época de la gobernación de Del Pino. Es presumible, además, que la fábrica del edificio de la Casa de Comedias date de algunos años antes y podemos hoy agregar, con todas las reservas del caso, que en el número de la revista "Montevideo Musical" correspondiente al 1.° de marzo de 1908 se afirma que fué "construído en 1791 según datos obtenidos". Lo que sabemos a ciencia cierta es que en 1793 ya estaba en pleno funcionamiento pero el local muy bien pudo haber sido levantado en 1791.

Un sabroso expediente que se conserva en la Escribanía de Gobierno y Hacienda nos aclara la duda acerca de los motivos que provocaron su erección[3]. En 1806 don Manuel Cipriano de Melo y Meneses, natural de Lisboa y connaturalizado en actos de su Majestad Católica, casado con doña Ana Joaquina de Silva de la Colonia del Sacramento, y Segundo Comandante del Resguardo de la Aduana de Montevideo, hace testamento ante el Escribano de su Majestad y declara entre sus bienes raíces la propiedad de la Casa de Comedias a la que fué impulsado a construir por Don Antonio Olaguer y Feliú y don Antonio de Córdoba, Gobernador y Comandante del Río de la Plata respectivamente, quienes le animaron "a que hiziese dicha Casa de Comedias, en un corral arquilado, para divertir los animos delos habitantes de este Pueblo que podrian padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motivo dela libertad, que había adoptado la República Francesa". Este documento trae aparejado una trascendental importancia para el estudio de la influencia de la Revolución Francesa como una causal remota de la independencia nacional.

Tarde llegó para Montevideo, en relación con otras ciudades de la América Hispana, el ejercicio y el goce del juego escénico; pero cuando sonara la hora de su destino para nuestro pueblo, ello vino impulsado por una corriente del empuje de la Revolución. En efecto: 200 años hacía que Méjico contaba ya con su Casa de Comedias cuando don Manuel Cipriano de Melo levantara su modesto corralón en la calle del Fuerte. Alrededor del 1600 funcionaba en Lima el "Corral de Santo Domingo". En 1716, Potosí contaba con su "Coliseo de Comedias". Un año antes de la fundación del nuestro, un cohete disparado desde el atrio de la iglesia de San Bautista, incendió el "Teatro de la Ranchería" de Buenos Aires que contaba al producirse este desgraciado accidente, 14 años de existencia.[4]

Existe un antecedente circunstancial con respecto a nuestro teatro digno de tenerse en cuenta aunque su valor sea meramente tra-

dicional. Antes de la fundación de la Casa de Comedias unos oficiales de la marina española comandados por Juan Jacinto de Vargas "en una especie de circo improvisado en la plazoleta del fuerte"[5] ofrecieron al pueblo montevideano funciones teatrales, lo que despertó extraordinario interés y coadyuvó a la erección de nuestro primer teatro. No ha quedado ningún documento escrito de la época, sobre tal acontecimiento. Sólo los cronistas de la segunda mitad del siglo XIX hablan de él como cosa cierta recibida por tradición oral.

Cumple agregar con respecto a las primitivas funciones teatrales en el Montevideo colonial, la presencia de títeres y volatines. Juan Carlos Sábat Pebet en substancioso artículo sobre los orígenes teatrales montevideanos aporta un documento de 1792 en el que se habla de la caja de títeres de Juan Camacho que a la sazón funcionaba en la capital.[6] De todas maneras, indudablemente que el teatro, como institución organizada, amanece en Montevideo en 1793.

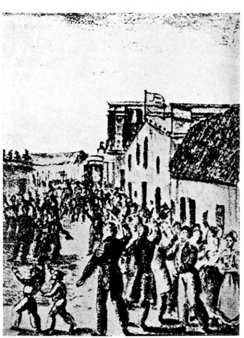


Fig. 43. — LA CASA DE COMEDIAS. Apunte al carbón de Besnes e Irigoyen tomado en 1838. El edificio embanderado es la Casa de Comedias (Original en la Biblioteca Nacional).

Nuestra Casa de Comedias fué levantada en un predio existente en la calle del Fuerte (Hoy 1.° de Mayo entre la Plaza Zabala y la calle 25 de Mayo), de propiedad de Don Francisco Oribe y de la Mariscala doña María Francisca de Alzáibar, por Manuel Cipriano de Melo, para cuyo efecto y por orden del Gobernador que le instara a su erección, tomó cuatro mil pesos de los fondos de la caja del Regimiento de Infantería, suma que garantizó en hipoteca de algunas casas suyas.

En el año 1793 abrió sus puertas el nuevo Coliseo. Unos breves apuntes del gran calígrafo y dibujante, vasco de nacimiento pero oriental por obra y honor, Juan Manuel Besnes e Irigoyen, son los más auténticos recuerdos físicos de la casa.

En el año 1879 comenzóse a demoler y una fotografía tomada poco tiempo antes nos da una idea acabada de la fábrica del edificio que al través de innúmeras refacciones quedó inmutable en su disposición general. Su techo de tejuela a dos aguas quedó hasta sus últimos momentos como vestigio curioso de su prosapia colonial. Interiormente poseía un patio o platea, de piso de ladrillo portugués ras-

pado, a ambos lados sendas hileras de palcos hasta formar el número de cuarenta, y una cazuela. Sus tipos de localidades eran siete: palcos altos y bajos, lunetas de 1.ª y 2.ª fila, bancos, cazuela y gradas.

A los 6 años de inaugurado el teatro, el 21 de setiembre de 1799, Manuel Cipriano de Melo adquiría el terreno donde había edificado la Casa de Comedias, por la suma de $ 5.500, a Don Francisco Oribe, según se desprende del Título de Propiedad del Palacio Ortiz de Taranco (Hoy Ministerio de Instrucción Pública) en documento escriturado por el escribano Juan Antonio Magariños.

En la tasación de la Casa de Comedias efectuada el 6 de diciembre de 1813 a la muerte de Melo, se estimó su valor en la cantidad de 9.790 pesos y 3 cuartillas reales, teniendo en cuenta que ocupaba un pedazo del terreno que lindaba al fondo y por el cual se pagaba el correspondiente alquiler.[7]

Iniciadas las funciones teatrales en 1793, la disputa entre el Gobernador y los cabildantes se generalizó a los cómicos, los cuales fueron fuertemente reconvenidos por el Cabildo por demorar la hora de iniciación del espectáculo y hacer caso omiso de la señal de comienzo, que los cabildantes hacían desde su palco.[8]

Salvados estos inconvenientes, las funciones fuéronse desarrollando con toda normalidad hasta la invasión inglesa de 1807. No bien fué tomado Montevideo el 3 de febrero de ese año por el General Auchmuty, se procedió a clausurar el teatro y a habilitarlo de nuevo, esta vez como sala de remates de casimires y artículos de almacén, según anuncia el primer número de "La Estrella del Sur" editada por los invasores.[9]

Los actores habían tenido que formar en las barricadas de la defensa de la ciudad y muchos de ellos perecieron. Oigámoslo decir a un propio inglés que estuvo en esta emergencia: "Hay en Montevideo un teatro, que mientras estuvieron los ingleses permaneció cerrado. Todos los héroes de la farsa se vieron obligados a representar un papel importante en la defensa del lugar, cosa que para ellos resultó realmente una tragedia pues todos ellos hicieron su último mutis por el foro a la entrada de las tropas británicas".[10]

En el "Diario de la expedición del Brigadier General Craufurd" redactado en 1807 se insiste sobre este particular: "Cerca de allí vése el Teatro, ocupado como almacén y casa de almoneda, por algunos comerciantes. Allí vi mercaderías diversas de pacotilla, azúcar, cabezas de cerdo, etc. La casa era enteramente buena, pero sus dimensiones escasas; estaba dividida en diversos puntos, similar a los sitios de diversión de esta ciudad; pienso que sea como el Teatro de la Opera y otros muchos teatros extranjeros; la cabeza del apuntador aparece por una pertecita abierta en el piso. Aquí no hay galería, y los palcos bajos están al ras del suelo. Presumo que en el área del

patio, en el cual los asientos están divididos, los asientos de palco son sillones para ocho personas, y que habrá un límite para la admisión de asistentes, pues si esto no interesa tanto a los propietarios, en cambio ha de importar mucho a los espectadores, y conviene proteger a éstos de los empujones, apretones y pinchazos, según enseña la experiencia en los salones de fiestas de Inglaterra. La techumbre está soportada por pilastras de grandes dimensiones, las cuales con exclusión de su agradable estructura, quitan la vista de gran parte de la audiencia con la única ventaja de ofrecer un hermoso conjunto".[11]

Poca sagacidad revelaron los invasores al cerrar las puertas de la Casa de Comedias y habilitarla como almacén. Quizás no pensaron que aquel teatro que había nacido para que los habitantes de Montevideo olvidaran las ideas libertarias de la Revolución Francesa, podría ahora servir mejor aún a sus intereses si en él se representaban acciones escénicas favorables al espíritu y al imperio británicos. Desde luego que esto hubiera sido trabajar a tiro largo y los ingleses urgidos imperativamente por el tiempo, lanzaron de inmediato sus líneas comerciales. Poco duró este estado de cosas porque en setiembre de ese mismo año, reconquistada la plaza, no quedó un solo invasor.

Inaugurado de nuevo el teatro en 1808, el pueblo sin distinción de clases volcóse en la sala como para resarcirse de la época de privaciones y dolores que había sufrido, mas he aquí que habiendo sido ocupadas las mejores localidades por "mugeres de otra menor consideración", los vecinos más prominentes solicitaron al Cabildo que seleccionase la concurrencia, resolviéndose en la sesión capitular del 2 de marzo de 1808 que "todas las personas de distinción del Pueblo de ambos sexos y estados que quieran tomar Palcos para sus familias, y lunetas para sí solos, ocurran a este Cavildo á solicitar su N.° y q en caso de pedir dos o mas sugetos de igual clase áun mismo tiempo un mismo Palco o luneta se heche suerte entre los que sean afin de evitar de este modo cualquier queja. Que no habiendo ya mas personas de distincion que soliciten Palcos ni lunetas, puedan darse los que resulten sobrantes a cualquiera que los pida".[12]

Vino después la Revolución y los días de la Patria Vieja. El teatro como el más fino sismógrafo registró el ritmo de estos trascendentales acontecimientos y a las loas en honor de los reyes hispánicos se sucedieron los unipersonales, comedias alegóricas y comedietas sobre la Libertad que se calentaba tibiamente al Sol de Mayo.

Ya en ese entonces la Casa de Comedias había sufrido mucho en su físico. En 1814, el Cabildo paga a Prudencio Muguiondo los $ 1.000 que prestó para la refacción del teatro que es administrado por esa Corporación, entregando $ 150 mensuales a Doña Ana Joaquina de Silva viuda de Melo, por el alquiler de la finca.

Bartolomé Hidalgo, desde 1816 hasta el 30 de marzo de 1817, dirige los destinos de la Casa de Comedias[13], es decir, hasta ya tomado Montevideo por las fuerzas portuguesas al mando de Lecor, transformándose luego por unos meses en censor de las comedias.

Convenía a la política del Barón de la Laguna propiciar las representaciones teatrales y dar lustre a su brillante cohorte. Estaba dentro de sus planes políticos. Cerrada en los primeros tiempos la Casa de Comedias y adeudándose a los cómicos de la compañía de Juan Quijano y su esposa Petronila Serrano, varios emolumentos anteriores, se resuelve el 4 de junio de 1817 que los actores sean pagados en sus atrasos, la mitad en moneda y la otra mitad en especies[14]; dos días más tarde se les insta a que se hagan cargo del teatro en una especie de sociedad cooperativa[15], cosa que así se cumple, llevándose a escena "Las esposas vengadas" interpretada por la Compañía de Quijano, con la intervención de un jovencito llamado Juan Aurelio Casacuberta que toma a su cargo el último papel: un criado.[16]

En ese mismo año de 1817 se inician las loterías de cartones dentro del teatro, que tanto predicamento tuvieron en años posteriores y que se prolongaron hasta la segunda mitad del siglo XIX. Juan Matías Ituarte y Francisco Galli proponen la realización de este juego de azar, verdadero anticipo de la Lotería de Caridad que había de perdurar hasta el momento presente. El 8 de febrero de 1817 el Síndico Procurador Interino Luis de la Rosa Brito en un curioso expediente deniega el pedido y aprovecha la oportunidad para recomendar el reglamento que adjuntan los interesados... para usufructo del propio Gobierno.[17]

Los portugueses primero y los brasileños luego favorecen cumplidamente el desarrollo de las actividades de la Casa de Comedias. He aquí de cómo el teatro, escuela de costumbres, es vehículo tanto de la libertad como de la opresión según sea el motor que lo mueva. Iniciada la gesta emancipadora en 1825 el Coliseo sufre una nueva restauración en 1829. El maestro de obras José Toribio eleva un informe el 11 de setiembre sobre el deplorable estado en que se halla el teatro y el día 19 el Gobierno le encarga su restauración.[18]

El 1.° de marzo de 1830, José de Béjar expone al Gobierno que podría llamarse a una licitación pública para el alquiler de la Casa de Comedias y concesión de ella por 20 años, siempre que los proponentes se comprometieran a hacer reparos importantes en la sala —cambiar el techo, por ejemplo— para lo cual el Estado colaboraría con $ 3.000 en metálico.[19] Al parecer no hubo interesados y la administración del teatro corrió ya por cuenta de la Hermandad de Caridad, ya por comisiones que nombraba el Gobierno para entenderse con el empresario eventual que debía renovar su contrato año a año.

Con respecto a la manera de comportarse el público dentro del Coliseo, en el año de 1830 se origina un curioso expediente sobre el

uso y abuso del tabaco dentro del mismo. Ramón López, sargento graduado, fué apercibido por un Celador para que apagara el cigarro que fumaba. El interesado hizo caso omiso de la advertencia y agravó su falta tirando con insolencia el mismo y encendiendo otro nuevo y "haciendo de la Casa teatro una grocera cosina"[20], por lo cual fué reprendido severamente por la policía. Prácticamente no hubo graves desórdenes en el teatro. Silbatina más o menos, los actores y cantantes actuaron con comodidad sobre sus tablas. Por otro lado como en aquel entonces la crítica musical no era aún una potencia organizada confiada a expertos o profesionales, su ejercicio quedaba librado a las salidas espontáneas de los auditores o del editor del periódico a quienes contestaba a veces en un bello ejemplo de libertad de prensa pero de respeto mutuo, el propio interesado —actor o músico— ya excusándose por un desliz cometido, ya levantando equivocadas afirmaciones. En todos los casos, este sistema, verdadera confesión a viva voz en plaza pública, constituye para nosotros el más elocuente documento humano de la época y la justificación necesaria para la reconstrucción de un ambiente ya esfumado que intentamos salvar al través de las edades de nuestra historia de la música.

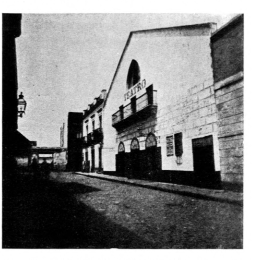


FIG. 44. — LA CASA DE COMEDIAS, fotografía tomada poco antes de su demolición acaecida en 1880. (Museo Histórico Nacional).

La Casa de Comedias llamada así desde sus comienzos en 1793, se llamó indistintamente "Coliseo", desde 1814, aún cuando esta denominación no fuera privativa sino genérica. En setiembre de 1843 toma el nuevo título de "Teatro del Comercio".[21] Por fin, después de pasar por la denominación de "Nacional", en 1855 se le otorgó la designación de "Teatro de San Felipe y Santiago" o simplemente "Teatro de San Felipe" hasta su demolición comenzada en 1879. Al año siguiente se inauguró el flamante teatro San Felipe sobre el lugar que ocupaba el colonial edificio, que llegó a ser el templo de la zarzuela, de la opereta francesa y del género chico, echado abajo a principios del siglo XX cuando tenía todavía larga vida por delante, para levantarse el Palacio Ortiz de Taranco, sede actual del Ministerio de Instrucción Pública. Cuando funcionaba la antigua Casa de Comedias, el edificio fué adquirido por el comerciante portugués Don Juan Figueira en el año 1860 y el nuevo teatro San Felipe fué costeado por él. El proyecto y la realización corrieron por cuenta del arqui-

tecto José Claret y empleándose en la obra 115 días, fué inaugurado el 1.° de mayo de 1880.[22]

Durante ochenta y seis años funcionó la Casa de Comedias. Allí nació nuestro teatro y casi toda la cultura musical del siglo XIX.

3. La Tonadilla Escénica. — La relación ordenada de las actividades musicales en el teatro, tiene, en el período que va desde 1793 a 1825 graves lagunas por la falta de su fuente madre: de la crítica periodística. Prácticamente, hasta la aparición de "El Universal" en 1829, los periódicos nacen y mueren en cortísimos períodos. Bien es verdad que ello se halla compensado con la elevada cantidad de órganos distintos, oficiales y subrepticios que se escalonan en complicada hemerografía. No bien surge un conato de crítica teatral y musical continuada, desaparece el periódico. La fuente pues ha de ser otra: el documento de archivo. En ese sentido se conserva como pieza de valor impar en el Archivo General de la Nación, el libro de cargo y data del Coliseo del año 1814, expedientes aislados que permiten reconstruir, con el aditamento de la crónica periodística, el momento auroral de nuestra actividad escénica, y el Archivo de la Hermandad de Caridad rectora de la Casa de Comedias a la muerte de Cipriano de Melo.

Durante los primeros treinta años de actividades, un género musical triunfa plenamente: la Tonadilla Escénica. Fuera de ella han llegado hasta nosotros los nombres de algunos músicos que integraban la orquesta y aisladas referencias concretas de actividades sonoras; podemos esquematizar la música de este período, anotando que se cumplieron tres actividades musicales: 1.°) la de una orquesta estable que acompañaba los solos de canto y baile, 2.°) la ejecución de música aplicada al desarrollo escénico, o "melólogos", en las obras que salían de lo vulgar o que se interpretaban en las grandes solemnidades, y 3.°) las versiones completas de toda suerte de tonadillas escénicas cuyos libretos literarios y partituras musicales se hallaban archivados en 1814 en el Teatro y alcanzaban al importante número de TRESCIENTAS DIECINUEVE.

El primer nombre de compositor extranjero radicado en Montevideo que hemos podido anotar es el de Antonio Aranaz (en algunos documentos aparece como Aranas y en otros como Arañas) quien se hallaba en nuestra capital en 1802 ejerciendo la profesión de compositor de música.[23]

Antonio Aranaz es el nombre de un músico español que encontramos en tres países de América propiciando la Tonadilla Escénica en sus albores: Argentina, Uruguay y Chile. En la Argentina fué contratado por Lorente y Maciel asentistas del Teatro de Buenos Aires para dirigir tonadillas y componer músicas para sainetes

y comedias[24]; el contrato se gestionó cuando Aranaz se hallaba todavía radicado en Montevideo en 1802.[25] En cuanto a su estadía en Chile sabemos que en 1793 se hallaba radicado en Santiago.[26] En el parágrafo dedicado a los Precursores nos hemos extendido sobre esta figura tan importante.

¿Fué acaso Aranaz el que dió impulso en nuestra Casa de Comedias en el 1800 al auge de la tonadilla? Las referencias hasta la fecha nada concretan, pero no sería ello improbable toda vez que era éste un músico de indudable prestigio en España. Otra interrogación podría formularse con respecto a su posible parentesco con Pedro Aranaz, eminente sacerdote compositor, español, autor de más de 100 obras polifónicas sagradas y numerosas tonadillas, algunas de éstas existentes en nuestro Coliseo. Del predicho Aranaz, los musicólogos europeos Fatis y Mitjana tejen grandes elogios, al igual que Felipe Pedrell quien en su célebre "Lira sacro-hispánica" publicó obras suyas.

Otro nombre de músico de la Casa de Comedias es el de Luis Ferrán. El 31 de Mayo de 1815 tuvo que tocar en casa de la Sra. de Seco en un banquete que se brindó a Otorgués, Juan María Pérez y Lucas Obes.[27] Ferrán era profesor de clarinete y octavín y director de la "Música del Estado". En el capítulo sobre Los Precursores nos hemos referido a él.

La primitiva sinfónica tenía hasta una subvención especial, signo de la importancia de su cometido, como se desprende de la lectura de la siguiente acta del Cabildo de fecha 2 de Enero de 1822: "Seguidamente y con consideración al preinserto oficio teniendo presente S. E. que la casa de Comedias tiraba mensualm.te dela caja de propios diez y siete pesos destinados por el Sup.r gob.o para ayuda del costo de la orquesta, desde que la decadencia del establecimiento no producía lo bastante para éste y otros gastos: y persuadido de que teniendo en el dia el teatro unas entradas de importancia como es público y notorio, habia cesado el motivo dela asignacion, la que debia retirarse con doble justicia, mediante las necesidades espuestas; acordó S. E. por voto unánime, que la Junta municipal de propios no vuelva á librar la espresada cantidad, y que se haga saber á la compañia cómica esta suspension, para su inteligencia y gobierno".

Sin embargo la substancia musical que alimentaba las representaciones teatrales de la Casa de Comedias desde fines del siglo XVIII era sin lugar a dudas la tonadilla escénica de prosapia española.

Al musicólogo español José Subirá le correspondió demostrar que ellas no eran otra cosa que una primaria forma operística con su acción escénica, obertura o introducción, dúos, coros, bailables, intermedios, etc. De la Biblioteca Municipal de Madrid desenterró textos y músicas de dos mil tonadillas y cerca de medio millar más de

la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Madrid, las cuales fué anotando y transcribiendo en los cuatro tomos que comenzara a editar la Real Academia en 1828[28] y a los que siguió en 1933 su compendio sobre las mismas, escrito para la "Colección Labor".[29]

En estas obras de extraordinaria enjundia, Subirá sostiene con el auxilio de una copiosísima documentación, que la tonadilla escénica es una composición musical, desde luego escénica, con un plan morfológico perfectamente diferenciado y que constituye la auténtica ópera española del siglo XVIII, con la particularidad de que en muchos casos los trozos se hallan unidos por un solo principio melódico, como si fuera una suerte de vasta canción integrada por varios números que podía ser interpretada a sólo, a dúo, a trío, etc., llamándose "general" cuando en ella intervenían más de seis personajes.

En cuanto a su nombre, tonadilla significaba un aumentativo de la antigua forma y palabra "tonada", así como a la inversa "callejon" significa un diminutivo —con su aditamento peyorativo— de calle.

La tonadilla escénica describió en el ciclo de la música española la curva siguiente:

De 1751 a 1757, aparición y albores (Tonadillas de Coradini, Nebra, Ferreira y Molina).

De 1757 a 1770, crecimiento y juventud (Tonadillas de Aranaz, Guerrero, Misón y Palomino).

De 1771 a 1790, madurez y apogeo (Tonadillas de Esteve, Laserna, Rosales, Valledor, Galván, Castel, Marcolini y Ferandiere).

De 1791 a 1810, hipertrofia y decrepitud (Tonadillas de Moral, Acero, Bustos y Manuel García).

De 1811 a 1850, ocaso y olvido.

Ahora bien, la primera noticia musical que he hallado sobre la Casa de Comedias se refiere precisamente a la tonadilla. En el contrato entre la compañía cómica y don Benito Abreu, suscrito el 12 de mayo de 1794 se lee lo siguiente: "item: Que todos los, de esta compañía, generalmente, hombres y mugeres deberán cantar siempre y quando se les señale p.^{r} el Galan con assenso del predicho d.^{n} Benito ya sea en tonadas generales, ó en otras de diversa clase" especificándose luego el nombre de una de las tonadilleras "Juana Ibaita con parte de cantado".[30] Esto ocurre en el segundo año del funcionamiento de nuestro Coliseo.

Por ese entonces España vive aún el apogeo de la tonadilla. Bien es verdad que en 1792 don Leandro Fernández de Moratín estrena "La comedia nueva" donde se ensaña violentamente con este género en pro de un afrancesamiento convicto y confeso; pero también es verdad que ello es resultado de una evidencia: la tonadilla llena

por entero la escena española de la época. Por otro lado, en 1792, Laserna devuelve a Moratín la ofensa en su tonadilla escénica "El Pedante" al decir de Subirá: "obra que encierra una aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional".

La definición de Moratín sobre la tonadilla es indudablemente sangrienta. Oigámosla por boca de sus personajes de "La Comedia nueva" (Acto I, escena III):

"*Don Eleuterio.* —Si se lo he dicho a Vd. ya. La tonadilla que han puesto a mi función no vale nada, la van a silbar, y quiero concluir esta mía para que la canten mañana.

Don Serapio. —¿Mañana? ¿Conque mañana se ha de cantar, y aún no están hechas ni la letra ni la música?

Don Eleuterio. —Y aún esta tarde pudieran cantarla, si Vd. me apura. ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, del peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal, cuatro equivoquillos, etc.; después se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser; la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle".

En Montevideo, desde 1794 se venían, pues, cantando tonadillas escénicas. En el libro del "Coliseo, que abarca las actuaciones de nuestro teatro desde 1814 hasta 1818, figuran títulos de 319 tonadillas, índice evidente del predicamento de que gozara esta forma en nuestro escenario metropolitano. Si el lector quiere correrse hasta las notas al presente capítulo se asombrará ante la cantidad expresada[31] En el archivo del Coliseo se conservaban en 1814-18 libretos y músicas de tonadillas, formidable material musicográfico que se ha perdido por entero, quedando de él únicamente los títulos, sin mención ni aún de los autores de ellas.

En el Archivo Debali, tan generoso en partituras operísticas pertenecientes al antiguo fondo de la Casa de Comedias, no se conserva ningún ejemplo de músicas de tonadillas escénicas, salvo una versión de la Tirana del Trípili que, como advertimos más adelante, se interpretaba en forma aislada o como apéndice a otras tonadillas. Las partituras debían venir de España en forma manuscrita y su instrumentación posiblemente fuera adaptada a las posibilidades de la orquesta del teatro montevideano.

La colección de tonadillas de la Casa de Comedias abarcaba cuatro divisiones, de acuerdo con la cantidad de personajes que en ellas tenían que intervenir:

Tonadillas	a solo	129
"	" dúo	97
"	" trío	62
"	generales	31

Compulsados los títulos del libro del Coliseo con los registrados en las obras de Subirá, he podido hallar buena parte de los autores de las precitadas tonadillas que se cantaron en Montevideo. Ellos eran:

Aranaz, Pedro
El chusco y la maja
El chasco del mesón
Las satisfacciones de dos amantes

Bustos, Mariano
Los petrimetres y el hospiciano

Castel, José
La gitana y el hospital de incurables
El majo y la discípula
Las escofieteras

Esteve, Pablo
La jardinerita del gusto
El granadero
Los galanes de la Pretola
Los esclavos del mundo
El desfalco de la papelera
El chasco del mono
El chasco del arca
La crítica del teatro
La cortesana pastora
Los cortejos reñidos
Los consejos
La bellotera
El abate quejoso
La maja celosa
La paya y los cazadores
El novio y las dos hermanas
La razón de estado
La soldada
La cucaña de Nápoles
El amante tímido
El duendecillo
Paje, ama y criada
El viudo y las dos criadas
Los signos
La peregrina
La maja barbera
El gurrumino tuerto
El francés y la maja
El encuentro nocturno
El enfermo burlado
Los enviados del pueblo
La cómica nueva
La cortesía

Ferandiere, Fernando
Los españoles viajantes

García, Manuel
La maja y el majo

Galván, Ventura
Los molineros
Amo, ama y criada
Los majos de Sevilla
Los vagabundos

Laserna, Blas de
El novio sin novia
La vida del petimetre
Pobrecita, qué congoja!
La esperanza lisonjera
El tribunal de las quejas
La vizcaína y el cirujano
El vicio descubierto
El viajante
La vanidad corregida
El sistema de los preocupados
La simplecita
Los trajes
Tildar lo que mal parece
La señorita y el loco
La queja de los animales
El proyecto de la Joaquina
El pronóstico
El poeta y la gallega
El picarito burlado
La petimetra supuesta
El parabién
Los oficios despreciados
Los oficios
La novia porfiada
No sé en qué consiste
Nadie juzgue por la vista
La músicas
La mujer convencida
Mosqueteros de mi vida
La moderna educación
El menestral prudente
El mercader generoso
El marido sagaz
El marido hace mujer
La mala etiqueta
La malicia popular
Los majos celosos
El majo celoso
La maja y el berberisco
La maja constante
El hospital del desengaño
El hipócrita
La hidalga en la corte
El hermano convencido
El gusto perdido
El gitano celoso
Los esposos imprudentes
La España moderna

El entretenido
Dónde voy ¡ay de mí!
La disculpa de los necios
La disputa de la boda
El diario
Las dudas de la Rivera
El desengaño de los hombres
El desengañado
El desdén
Los descontentos
La dama desengañada
El chiste del pajarito
Criticar con inocencia
El cortejante calavera
Los celos de Paco García
Los cazadores y el payo
La cartilla
El café de Cadiz
La Buhonera
La boda del criado
El azote en la disculpa
La astucia del amigo
Aquí tenéis a la silva
El amo burlado
Las alhajas perdidas
A fin todo se descubre
El albañil y la maja
Al primer tapón zurrapás
Los acomodos del vicio
La academia
Los civilizados
Los abusos del teatro
La alianza
El amigo de moda
El amor propio de las naciones
La dama de los perritos
El desengaño feliz
Las dudas de la paya
El tambor y la maja
Los títulos de comedia
El sastre fingido
La ramilletera y el jardinero
Oh qué penas amargas!
Los pareceres contrarios
Unos por carta de más
La pescadora y el cazador
El letrado y litigante
La jardinerita
Los gitanos
Los efectos del amor

Marcolini, Juan
El petrimetre y la maja
El cuento de un amante
El francés y la maja

Misón, Luis
El chasco del cofre
Los negros
La viuda
La maja naranjera
La graciosa
Los cazadores

Moral, Pablo del
El lente
La locura y el juicio
La equivocación
De fuera vendrá
La crítica general
El librito extraordinario
La viuda y el currutaco
La maestra y la discípula
La cazadora de Cadiz

Rosales, Antonio
Las ferias
El acomodo o Los negritos
La Severa y el herrero
El abate hablador
La lavandera y el tuno
Mosqueteros del alma
La tabernera
El agente y la viuda
Las preguntas y respuestas
La trapera
El terno reformado

Valledor, Jacinto
El Sargento Briñoli

Zabala, Gaspar (libretista)
El novio sin novia

Quedan por último una serie de tonadillas que pueden pertenecer a distintos autores por haber escrito éstos bajo el mismo título distintas partituras. Así por ejemplo: "La Limera": Antonio Rosales o José Castel; "Las satisfacciones de dos amantes": Juan Marcolini o Pedro Aranaz; "Los duendes": Blas de Laserna o Pablo del Moral; "La cuenta sin la huéspeda": Pablo Esteve o Blas de Laserna; "La Cazadora": Blas de Laserna o Pablo del Moral; "Los cazadores": Luis Misón o Blas de Laserna

El detallado estudio de ellas, cuando aparezcan en España todas las partituras —en relación con los títulos y los libretos, las músicas

halladas son aún escasas según Subirá— quizás nos traiga en un futuro algunas luces con respecto a la formación de nuestro primitivo repertorio folklórico. En efecto, cuando los personajes de una producción son "indianos", o más precisamente criollos o negros procedentes éstos últimos del continente africano, o moros en fin, para presentar a unos y otros con caracterización musical adecuada los compositores les hacían cantar melodías propias de sus respectivas tierras. Las canciones moras se caracterizaban por sus estribillos donde se prodigaban las voces "zalá" o "zalamelá" y "guir-guir". Las canciones negras eran variadísimas, predominando el "cumbé"; también se hallan "tononés", así como algunas melodías en tipo de "guajiras", y esto último aún desde el famoso Misón. Frecuentísima es la asociación de lo extranjero a lo nacional en la literatura musical tonadillesca. En algunas de ellas intervienen personajes del Río de la Plata. ¿Sería difícil pensar que ello se comentara con música adecuada?

Del resto de las tonadillas que se transcriben en el libro del Coliseo, quizás por la desfiguración que han sufrido los títulos, por el momento no he podido dar con los autores correspondientes. Quédanos en tanto en pie, un voluminoso repertorio que a partir de 1820 fué cayendo en desuso. Y así como en España, en esa fecha, la tonadilla escénica cae en su ocaso y olvido, en el Río de la Plata comienza a efectuarse un tanto atrasadamente su descomposición total.

Así, vemos en 1822 atacar duramente a este género en "El Argos de Buenos Ayres" del 11 de setiembre: "una de esas *tonadillas* á lo antiguo, cuya letra, música y ejecución chocan igualmente, y son capaces de hacer creer á los forasteros que no tenemos oidos, sentido comun, ni vergüenza".

En Buenos Aires, precisamente se conserva la letra de una célebre tonadilla, poseedora de un cierto sentido picaresco aunque no rayano en lo licencioso: "La tonadilla del Granadero"[32] de Pablo Esteve, que también se halla registrada en la lista de nuestro Coliseo, cantada en el Río de la Plata por más de treinta años y que comienza así:

Granadero soy señores,
que me ocupo en conquistar
con arrogancia castillos,
damas con marcialidad.

Hasta aquí todo marcha delicadamente, pero más adelante agrega:

....Veinte minutos nunca
tiene la tropa
pero en los quince es fina
como ella sola
....
Tratar no quiero
del exercisio
porque mil veses
aquí lo han visto.

La tonadilla escénica fué además en nuestro medio, signo de los tiempos. Importantes acontecimientos políticos se comentaron con una tonadilla. Y lo más importante de todo fué que en Montevideo se compusieron también varias de ellas cuyas partituras, títulos y autores han desaparecido, quedándonos únicamente las fuentes secas de sus referencias en distintos documentos. Destacamos entre ellas, la que se compuso y cantó para las célebres fiestas mayas de 1816. En la noche del día 24, después de representarse en el teatro "El Siripo, casique de los Timbúes en el Paraná" [¿de Lavardén acaso,?] se escuchó "una tonadilla nueva alusiva á la grandeza del día".[33]

En 1828 se ofreció la tonadilla general "Los murcianos en la carcel" y en 1829 "El pendón" a beneficio del cómico Felipe David. Durante 1830 se cantaron en Montevideo varias de ellas, ya el género en plena decadencia. Petronila Serrano, Juan Villarino y Juan A. Casacuberta entonaron una "tonadilla a trío" el 6 de julio que sirvió de entremés entre la comedia en 4 actos "La urraca ladrona" y el sainete "La boda del tío Carmona".

Un año más tarde, en 1831, esa decadencia se hace visible públicamente en Montevideo. En un artículo firmado por "Treinta y tres melómanos" aparece en la prensa periódica esta violenta diatriba contra los tonadilleros: "No debemos empeñarnos en que se queden, ni hay utilidad ninguna en sostenerlos — ¡Qué lenguaje! propio solo de las personas que en materia de buen gusto y bellas artes quieren que este país vuelva al estado en que yacia en tiempo de las famosas tonadillas, en que lucian a competencia la mala poesia, la mala musica; y la mala voz, dando muy mala idea á los extrangeros de nuestra civilizacion".[34]

La última violenta diatriba sobre la tonadilla data de 1839. El 14 de enero de ese año se representó "El tahonero y su sobrina" y el cronista de "El Nacional" en su número del 19 de enero estampó respecto de esa tonadilla las siguientes palabras: "Pantomima, Tonadilla, Sainete, Barullo, que se yo; infernal, descarnada, mejor para una noche de truenos y fantasmas, alla en medio de los descarríos de la naturaleza, que para castigar los ojos y el gusto de todo un público. Odiosa y atrasada invención; indigna y asquerosa farsa que nosotros maldecimos".

Salvo esporádicas apariciones de la tonadilla en nuestro escenario, este género al doblar el año 1830, cae como en España en un ocaso irremediable.

Sin embargo, he registrado numerosas representaciones de tonadillas en años posteriores. Así, en 1834, Luisa Quijano, Juan A. Casacuberta y Juan Villarino cantan "Los maestros de la Raboso", la célebre tonadilla de Blas de Laserna rematada por la no menos célebre "Tirana del Trípili". En 1836 "Los españoles viajantes ó sea La maja de Cadiz" del insigne Fernando Ferandiere. En 1837 "El imán

de la milicia", "La maja honrada" de Laserna y "La tahona". En 1839 "El tahonero y su sobrina", en 1847 y 1848 "Los hidalgos de Medellín". En 1848, "Los hidalgos y la maja" por Ramona Molina, Petronila Serrano —"en carácter de hombre"— y su hijo Fernando Quijano. En 1858, en fin, la compañía de zarzuelas de Carolina y Matilde Duclós pusieron en escena en el Teatro Solís "La vuelta del soldado".

La más conocida de todas ellas, fué sin duda "Los maestros de la Raboso" de Blas de Laserna a la cual pertenecía la célebre "Tirana del Trípili" que, al decir de Subirá, se aplicó como número ambulante a otras tonadillas y cuya paternidad, con ciertas reservas, se atribuye al precitado compositor. Esta Tirana fué popularizada en toda Europa por Mercadante quien la empleó como motivo en su ópera "Los dos Figaros" (1835), y modernamente por Granados, en "Goyescas".

En numerosos documentos montevideanos nos ha aparecido esta Tirana. La versión que publicamos a continuación, recién en la segunda sección —a partir del compás noveno— deja oír el estribillo de la famosa Tirana:
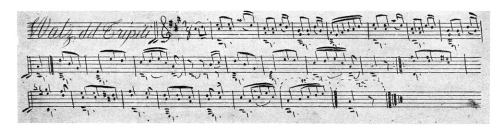


FIG. 45. — VALS DEL TRIPILI, sobre la Tirana del Trípili de Blas de Laserna, manuscrito montevideano para guitarra de 1840. (Colección de Lauro Ayestarán).

En nuestro medio esta Tirana dió origen a una serie de composiciones jocosas —violentas diatribas en muchos casos— sobre la actuación del gobierno. Ejemplo típico de esto es la siguiente Tirana del 1832 que es claro índice del predicamento de que gozara esta forma:

"Tonina ..... Amigos no me llameis
Ballenato ni Tonina
Llamadme de aqui adelante
Lobo de la chamusquina.

Con el tripili, tripili trapala
Esta tirana se canta y se baila
Anda isleñita
Dale canaria
Que se me cae la baba.

Perend ...... Si me llaman Perendengues
Es con sobrada razon,
Por las vueltas y los dengues
De mi alma y mi corazon.

Perend ...... Con el tripili, tripili trapala
Esta tirana se canta y se baila
¡Ay! farolcillo
¡Ay! molinada
Que os he chupado el alma.[35]

En España, la tonadilla dió origen posteriormente, a una serie importante de trabajos musicológicos. Junto a los libros básicos de José Subirá se encuentran los ya antiguos estudios de Emilio Cotarelo y Mori, Felipe Pedrell y Rafael Mitjana, de indudable enjundia.

Su decadencia para Montevideo no fué sin embargo la triste desaparición de un potente género popular. Una forma pujante en sus comienzos vino a substituirla y a convertirse en la otra deidad junto con la ópera italiana, adorada reverentemente por nuestro público: la zarzuela que sube a escena por primera vez en 1854 y, lo que es más curioso y sintomático, interpretada por Petronila Serrano, anciana ya, triunfadora en sus mocedades dentro de la tonadilla escénica. Cuando la gran ópera exigió una escenario más amplio y brillante y entró por la dorada puerta del teatro Solís, la Casa de Comedias albergó amorosamente a la zarzuela, la hija primogénita de la tonadilla. Fernando Quijano fué el primer galán de zarzuela. Su padre el viejo "barba" Juan Quijano, lo había sido en los tiempos coloniales de la tonadilla.

4. La música melodramática (El Melólogo). — El primitivo teatro colonial montevideano recoge ávidamente todas las especies y formas musicales escénicas que proliferan en el teatro español del siglo XVIII. Esto es por otro lado, lo normal y lógico en todo el teatro americano durante la dominación hispánica. Pero, lo importante en verdad en el caso concreto que vamos a estudiar, es que en Montevideo se organiza una réplica nacional al producto importado y por intermedio de ella surgen las primeras obras teatrales sobre asuntos nativos y escritas por hijos del país: "La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada" del presbítero Juan Francisco Martínez en pleno coloniaje, y los unipersonales de Bartolomé Hidalgo en los días heroicos de la Patria Vieja, obras todas ellas escritas en forma de melólogo.

El melólogo es una acción escénica, por lo general para un solo personaje, con un comentario sinfónico que ya teje un fondo sonoro a la voz del actor, ya se alterna con la palabra para subrayar su expresividad o anticipar el sentimiento que va a declamarse de inmediato. Mario Falcao Espalter fué en nuestro medio el primer crítico de Hidalgo[36] que reveló la existencia del melólogo, aún cuando

no llegó a precisarlo como forma musical escénica que podía ser no sólo unipersonal, sino también servir a un texto literario con varios personajes.

José Subirá definió con precisión esta especie: "Lo que caracterizó al melólogo no era la presencia de un personaje único en la escena sino la interrupción en los trozos declamados para que la orquesta expresase los sentimientos que embargaban al intérprete".[37] Recientemente este musicólogo español acaba de publicar un notable y exhaustivo trabajo sobre "El compositor Iriarte y el cultivo español de melólogo (melodrama)" en el que se registra hasta una antigua referencia nuestra acerca de la música del unipersonal de Hidalgo "Sentimientos de un patriota".[38]

Originariamente llamóse a esta expresión escénica, "Melodrama" pero el uso equívoco de esta palabra que posteriormente se empleó para aquellas piezas de los bajos fondos de la literatura en las cuales se subraya la situación dramática con los efectos del peor gusto, obligó a aplicar el rótulo de melólogo, para aislar y definir la antigua forma que tiene una de las historias más brillantes en el orden de la música. Quizás estrañe a más de un auditor desprevenido saber que pertenecen a la categoría del melólogo las siguientes obras capitales de la música de un siglo y medio a esta parte: "Thamos, rey de Egipto" (1780) de Mozart, "Egmont" (1810) de Beethoven, "Preciosa" (1820) de Weber, "Rosamunda" (1823) de Schubert, "El sueño de una noche de verano" (1826-43) de Mendelssohn, "Lelio o El retorno a la vida" (1831) de Berlioz, "Manfredo" (1848) de Schumann, "La Arlesiana" (1872) de Bizet, "Peer Gynt" (1874-76) de Grieg, "Erwartung" (1909) de Schoenberg, "Amphion" (1928) de Honegger, "Persephone" (1933) de Strawinsky. Verdaderamente que los modestos unipersonales de nuestro Bartolo Hidalgo no podían hallarse en mejor compañía.

El concepto de esta forma está latiendo en la antigüedad helénica en aquel recitado dramático sustentado con un fondo de liras y aulos llamado "paracataloge". De todas maneras, la historia del melólogo en la edad moderna fué iniciada por Juan Jacobo Rousseau y llegó a sus últimas y más espléndidas consecuencias contemporáneas en el "Pierrot Lunaire" de Schoenberg. No es, para nosotros, aventurado pensar que esta obra del revolucionario maestro de la escuela de Viena, está explicada en el tratamiento de la voz y del pequeño conjunto que la acompaña, por la historia del melólogo.

En mayo de 1770, Rousseau dió a conocer en Lyon su "Pygmalion", escribiendo, además del texto literario que databa de 1762, dos números musicales del comentario escénico que fué completado por el compositor Coignet, un negociante lyonés aficionado a la música. El éxito de este ensayo, recogido de inmediato por Georg Benda

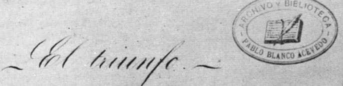
en Alemania e irradiado desde París cinco años más tarde por la comedia Francesa, tuvo repercusión notable en España. En 1789, el fabulista Tomás de Iriarte estrenó en Cádiz con resonante éxito su melólogo "Guzmán el Bueno" para el cual compuso letra y música, exhumadas y estudiadas ambas recientemente por José Subirá en su precitado ensayo. En la última década del siglo XVIII, el melólogo español —en Francia la innovación de Rousseau dejó muy pocos continuadores— se convirtió en una de las formas escénico-musicales más divulgadas, compitiendo honrosamente con las tonadillas, loas, jácaras y mojigangas.

A principios del siglo XIX pasa a Montevideo y por imitación de él surgen los primeros intentos nacionales. Hasta 1850 por lo menos, el melólogo gozó de vasto predicamento en el típico "fin de fiesta" con que se clausuraba en la antigua Casa de Comedias la función del día. De entre todos ellos queremos detenernos en los de Juan Francisco Martínez, Bartolomé Hidalgo y Manuel de Araucho, uruguayos los tres y cuyas letras se conservan. Desgraciadamente no hemos hallado todavía los comentarios sonoros correspondientes, salvo la indicación expresa del carácter de la música que debía acompañarlos tal como se estampa en las seis papeletas que siguen a continuación:

1807 — *"La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada"*, del presbítero Juan Francisco Martínez. El primitivo melólogo era unipersonal, pero posteriormente, por hipertrofia del género, transformóse en pluripersonal. A este último tipo pertenece el drama alegórico en dos actos y en verso del Padre Juan Francisco Martínez escrito para exaltar la reconquista de Buenos Aires por los montevideanos en 1806, durante las memorables invasiones inglesas. Conservamos la letra gracias a Luciano Lira quien en el tercer tomo de "El Parnaso Oriental ó Guirnalda Poética de la República Uruguaya" editado en Montevideo en 1837, recogió entre las páginas 219 y 278 su texto literario. Véanse las acotaciones musicales de este melólogo pluripersonal, tomadas de su edición príncipe:

Acto primero: "al levantarse el telon, la Música tocará una brillante obertura, que finalizada seguirá otra alusiva al sueño de la Ninfa y á la inquietud que demostrará: concluida, representa la Ninfa"... "Música alusiva a estos afectos que concluirá en sobresalto". ..."Música lúgubre, durante la cual sale la 2.ª Ninfa por un escotillon vestida de negro, cabello tendido, pañuelo: en la mayor consternación, concluída la música dice"... "Corto período de música lúgubre"... "Música lúgubre mientras se acerca al trono"... "Se desmaya apoyada de un árbol, cubriéndose el rostro: la Música lúgubre dará lugar a verse las dos desmayadas"... "Música lugubre corta"... "Música lúgubre"... "Música furiosa"... "Tocan marcha de caja y toda la Música"... "Estos vivas acompañados de es-

25



Unipersonal dedicado al Superior Gobierno

La sonora trompa de la Fama
Del Sud publique los plausibles hechos,
Y desde un polo al otro circulando
Resuene altiva con marcial estruendo.
Remontese agitada hasta el Olimpo,
Corra á los campos, y en lo mas espeso
De los bosques celebre nuestro triunfo
Y á las salobres ondas llegue el eco.
¡Dia feliz aquel que el fiel Colono
Sintió la libertad de sus derechos!
Aquel que la cadena quebrantando,
El cuchillo empuñó, libró su suelo
De los tiranos crueles, orgullosos
Que esclavizarle solo pretendieron. (1)
La América del Sud encadenada
De opresion mil gemidos lanzó tiernos,
Y sus hijos a voz tan lastimante,
Despertaron, lloraron y se unieron:
Examinan la causa de su madre;

(1) Pequeño rasgo de musica triste

Fig. 46. — Primera página del melólogo unipersonal de Bartolomé Hidalgo, "El Triunfo", con anotaciones musicales, que data de 1818. Copia dispuesta por Andrés Lamas para su "Antología Poética" de 1840. (Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Museo Histórico Nacional. Montevideo).

truendo militar y con una brillante marcha"... "Cajas"... "Marcha brillante con la que saldrán las tropas, comandadas por el oficial segundo; pero los Granaderos, entre quienes saldrá la bandera, vendrán mandados por el General, harán su venia los Gefes á la Ninfa, y formados dispondrá el general que hagan manejo al son de Música"... "Acompañados de cajas; algunos tiros y música á compaz de una brillante marcha se ván las tropas".

Acto segundo: "Música dulce y suave"... "Música patética que pasara á alegro"... "Música de languidéz, que á pocos compases pasa á tempestad"... "Música dulce"... "Tocan marcha militar"... "Brillante marcha de orquesta y música militar"... "Todos dentro y fuera con cajas"... "Todos repiten con cajas"... "Repiten todos, y cajas".

1816 — "Sentimientos de un patriota", de Bartolomé Hidalgo. Durante el período de la Patria Vieja, el melólogo se transforma en una espléndida arma dialéctica. El 30 de enero de 1816 se estrena en la Casa de Comedias de Montevideo el melólogo unipersonal de Bartolomé Hidalgo "Sentimientos de un patriota" que, al igual que la pieza anterior se registra en "El Parnaso Oriental" (tomo I, págs. 28 a 37. Buenos Aires, 1835), con las siguientes acotaciones sonoras:

"Música patética"... "Música apacible"... "Cajas dentro"... "Música bélice"... "Cajas y música con marcha a un mismo tiempo".

1816 — "La libertad civil", de Bartolomé Hidalgo (?). — En la edición de 1824 de "La Lira Argentina" impresa en París, aparece entre las páginas 98 y 111, la letra del unipersonal "La libertad civil", sin establecerse su paternidad. Adjudicada por Ricardo Rojas con ciertas reservas a Esteban de Luca,[39] y por Mario Falcao Espalter a Bartolomé Hidalgo, su acotación orquestal dice así:

"después de un intermedio de música triste"... "Un intermedio de música estrepitosa"... "Intermedio de música triste"... "Intermedios de música agradable, é irán saliendo del templo varios indios"... "Durante esta escena se entonará adentro la cancion patriótica"...

1818 — "El Triunfo", de Bartolomé Hidalgo. — En 1818 Bartolomé Hidalgo escribe el unipersonal "El Triunfo", según lo asevera Andrés Lamas en los manuscritos de su "Antología Poética" que nunca llegó a publicar y que se conservan en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo" del Museo Histórico Nacional. Lamas transcribe el melólogo Hidalgo con las debidas anotaciones musicales que, presumiblemente, recogió de "La Lira Argentina" de 1824, entre cuyas páginas 204 y 211 se estampa este unipersonal, sin indicación de autor o fecha. Este documento de Lamas, que data de la década 1840-1850, confirma la paternidad de Hidalgo con respecto a "El Triunfo". La intervención de la orquesta ha sido anotada así:

"Pequeño rasgo de música triste"... "Música dentro de bastidores, y se cantará la siguiente letrilla"... "En este momento sin introduccion alguna se cantará adentro este verso, con la marcha Nacional"...

1830 — *"Fillán, hijo de Dermidio"*, de Manuel de Araucho. — Tirado en las prensas de la Imprenta de la Caridad aparece en el año de la jura de la Constitución este texto literario de Manuel de Araucho. Consérvase actualmente en la Colección Lamas de la Biblioteca Nacional y fué reimpreso en 1835 en la colección de poesías de Araucho "Un paso en el Pindo" (págs. 93-99). Es un melólogo unipersonal con la siguiente acotación sinfónica:

"La orquesta ejecutará un adagio patético"... "Se queda dormido sobre el tronco, mientras dura el intermedio de música"... "Se desmaya. Música alegórica a la situación"...

1835 — *"El hombre duplicado ó Petimetre hambriento"*, de Manuel de Araucho. — En las páginas 100 a 106 del libro de poesías de Manuel de Araucho "Un paso en el Pindo" publicado en Montevideo en 1835, aparece el texto literario de este melólogo unipersonal de una desbordada fantasía onírica. Su anotación sonora, realmente económica, dice así:

"Música"... "Lo deja [al libro], y toma la guitarra"... "Música"...

*

* *

En el precioso libro manuscrito intitulado "Coliseo" que se custodia en el Archivo General de la Nación y que consiste en un minucioso inventario del atuendo de ropería y del archivo literario y musical de la Casa de Comedias entre 1814 y 1816, figura en el folio 116 vta. la siguiente anotación: "Mùsica del Vnipersonal Idomeneo" que Falcao Espalter, un tanto a vuela pluma, adjudicó a Bartolomé Hidalgo sobre la base de esta sola referencia. Conócense en España dos unipersonales con este título, escritos por Luciano Francisco Comella y por Eugenio de Tapia; el primero con música de Blas de Laserna, data de 1792, y el segundo con comentario sinfónico de autor desconocido, de 1799. Presumiblemente, el *"Idomeneo"* que se registra en el inventario del Coliseo montevideano fuera uno de ellos. Ninguna referencia concreta autoriza a atribuírselo, por el momento, a nuestro Hidalgo.

Conjuntamente con el *"Idomeneo"*, en el precitado inventario del teatro, deslízanse los nombres de los más representativos melólogos españoles del siglo XVIII, cuyos textos literarios se conservaban en el archivo de la Casa de Comedias, algunos de los cuales a ciencia cierta fueron representados en remotas fechas.

Así, por ejemplo: en el folio 94 vta. figura el *"Guzmán el Bueno"*, letra y música de Tomás de Iriarte; *"El Armesto"* (fol. 93 vta.), letra de José Concha y música de autor desconocido; *"Hanibal"* (fol. 94 vta.), subtitulado soliloquio unipersonal, letra de García del Castillo y música de autor desconocido, que data de 1788; *"La Andromaca"* (fol. 99) letra de Luciano Francisco Comella, música de autor desconocido, de 1794; *"Armida y Reinaldo"* (fol. 15), representado en Montevideo el 25 de diciembre de 1814, letra de Vicente Rodríguez de Arellano y música de Blas de Laserna que data de 1797 y que durante largos años aparece en la cartelera de teatros de la Casa de Comedias. Al respecto destacamos la siguiente papeleta de nuestro archivo: el 22 de enero de 1829, según el anuncio del periódico "Observador Oriental" se representó este melólogo pluripersonal "exornado con los más agradables períodos de música". El 11 de noviembre de 1825 constituyó un verdadero acontecimiento su representación y se conserva el programa detallado de esta función.

Hasta 1850 el melólogo tuvo gran predicamento en las funciones de la Casa de Comedias. Repetidas veces, por ejemplo, se puso en escena una pintoresca pieza de este repertorio intitulada "Jokó ó sea El Orang-Utang", con música de Pacini, cuya acción desarrollábase en el Brasil y en la cual se bailaba "La Chica" acompañada con instrumentos típicos.

Cumple, sin embargo, hacer un distingo entre lo que hemos denominado melólogo y lo que actualmente se conoce con el nombre de "música incidental". Acaso fuímos muy amplios al considerar, por ejemplo a "El sueño de una noche de verano" de Mendelssohn como un estricto melólogo, cuando en realidad se trata de un simple paisaje sonoro que elabora la orquesta sobre el texto de Shakespeare. A esto, que pertenece al género del melólogo debemos llamarle "música melodramática" o "música incidental". Numerosos ejemplos quedan de este tipo de comentario sonoro en la historia de nuestro primitivo teatro, tal como la página que ilustra este capítulo y que pertenece a la obra dramática "Amazampo". El 29 de junio de 1842 se pone en escena en la Casa de Comedias esta pieza, drama heroico de asunto americano traducido del francés y arreglado para nuestro teatro por un escritor uruguayo. Demetrio Rivero, joven argentino exilado a la sazón en Montevideo escribe un himno patriótico para el segundo acto de esta obra, que se escucha ante la tumba de Manco Capac.[40] En el Archivo Debali hemos encontrado una partitura de la época que, sin lugar a dudas es la que se escuchó en esa oportunidad toda vez que en ese entonces Francisco José Debali era el responsable de la actividad musical en el teatro montevideano. El "Amazampo" subtitulado "Jefe de una tribu del Río Bamba", provocó en 1842 una ola de comentarios periodísticos por tratarse de un asunto americano. Carlos Roxlo leyó

FIG. 47. — DEMETRIO RIVERO: "Canción" para el melodrama "Amazampo", de 1842. Inventario N.º 214. (Archivo Debali. Montevideo).

en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires una copia manuscrita que databa de 1848, y transcribió su argumento y algunos parlamentos en su "Historia crítica de la literatura uruguaya"[41] Creyó sin embargo que su autor era uruguayo; en realidad tratábase de una refundición de una obra francesa. Lamentablemente la página musical de Demetrio Rivero no posee referencias anecdóticas del ambiente incaico en que se desarrolla el texto literario.

Hacia 1850, el Melólogo, al igual que la decrépita tonadilla escénica con la cual compartió los honores del teatro colonial montevideano, cayó en desuso para dar paso a la zarzuela fundada por Calderón de la Barca a mediados del siglo XVII.

5. La Opera Italiana. — La evolución del gusto colectivo por la ópera italiana sufre en nuestro país tres grandes alternativas perfectamente diferenciadas que, por otro lado, se registran sincrónicamente en Europa: Rossini, Bellini y Verdi. La perspectiva histórica nos ha hecho fundir a estos tres nombres en una sola promoción cuando en realidad representan tres generaciones y tres técnicas de composición dentro de la misma línea. En ese sentido, pues, el Uruguay marcha con sorprendente ritmo de modernidad en relación con el viejo mundo. Estas alternativas se suceden en Montevideo de acuerdo con el siguiente orden: 1) Rossini desde 1830; 2) Bellini y Donizetti desde 1850 y 3) Verdi desde 1852.

No significa con ello que al llegar a la tercera etapa desaparezcan los dos anteriores; por el contrario, las más antiguas óperas de Rossini compiten con las de Verdi hasta ya entrado el siglo XX. Por otro lado, cabe observar que en la primera promoción alternan con las de Rossini, las óperas de Mercadante, Pacini, Paer, Generali y Pavessi y que junto a los albores de la implantación del repertorio verdiano se conocen también las piezas de Nicolai, Ricci, Rossi y Zanelli, nombres todos ellos —con excepción de Paer— desaparecidos hoy.

Los cuadros de intérpretes llegaron a Montevideo en diez grandes grupos:

1.°) 1829 — La Compañía de Pissoni, Caravaglia, Schieroni y Vettali.
2.°) 1829 a 1831 — La Compañía de los hermanos Tanni.
3.°) 1832 a 1839 — La Compañía de Justina Piacentini con Miguel Vaccani.
4.°) 1851 — La Compañía de Teresa Questa.
5.°) 1852 — La Compañía de Ida Edelvira.
6.°) 1852 a 1854 — La Compañía de Enrique Rossi Guerra-Olivieri.
7.°) 1855 a 1856 — Las compañías de Sofía Vera Lorini y de Elisa Biscacianti.

8.°) 1857 — Las Compañías de Enrique Tamberlick y de Emmy La Grúa.
9.°) 1858 — La Compañía Lelmi-Cavedagni.
10.°) 1859 — Las Compañías de Ana de Lagrange, de Clarisse Cailly y de Josefina Medori-Rafael Mirate.

Si conectamos los cuadros de los compositores con los de los intérpretes, veremos que las Compañías Tanni y Piacentini fueron las que estrenaron el repertorio de Rossini, la de Teresa Questa la que dió a conocer a Bellini y Donizetti y la de Ida Edelvira y conjuntos posteriores las que estrenaron a Verdi.

Así, desde 1830 hasta 1859 inclusive, se estrenaron un total de 70 óperas de acuerdo con la siguiente cronología:

1830.	Mayo 14.	*El engaño feliz:* Rossini; Cía. Tanni.
1830.	Junio 18.	*Aureliano en Palmira:* Rossini; Cía. Tanni.
1830.	Julio 8.	*El Coradino:* Pavessi; Cía. Tanni.
1830.	Setiembre 20.	*Tancredo:* Rossini; Cía. Tanni.
1830.	Octubre 25.	*Otelo:* Rossini; Cía. Tanni.
1831.	Enero 24.	*El Barbero de Sevilla:* Rossini; Cía. Tanni.
1831.	Abril 22.	*La caza de Enrique IV:* Puccita; Cía. Tanni.
1831.	Mayo 30.	*La italiana en Argel:* Rossini; Cía. Tanni.
1831.	Diciembre 12.	*Adelina:* Generali; Cía. de aficionados.
1832.	Setiembre 8.	*La cenicienta:* Rossini; Cía. Piacentini.
1832.	Octubre 20.	*El Turco en Italia:* Rossini; Cía. Piacentini.
1833.	Enero 29.	*Elisa y Claudio:* Mercadante; Cía. Piacentini.
1834.	Agosto 25.	*Matilde de Shabrán:* Rossini; Cía. Piacentini.
1834.	Agosto 26.	*Inés:* Paer; Cía. Piacentini.
1834.	Setiembre 16.	*El zapatero:* Marcos Portugal; Cía. Piacentini.
1835.	Agosto 27.	*La esclava en Bagdad:* Pacini; Cía. Piacentini.
1835.	Octubre 2.	*La urraca ladrona:* Rossini; Cía. Piacentini.
1839.	Febrero 28.	*Adina o el Duque de Granada:* Rossini (?); Cía. Piacentini.
1850.	Marzo 3.	*Lucía de Lammermoor:* Dozinetti; Cía. Rico-Linari. (En esa fecha sólo se estrenó el 3.er acto; la versión completa se ofreció en 1.° de noviembre de 1851 por la Cía. Questa).
1851.	Octubre 12.	*Beatriz de Tenda:* Bellini; Cía. Questa.
1851.	Noviembre 20.	*Gemma de Vergy:* Donizetti; Cía. Questa.
1852.	Enero 18.	*Los puritanos:* Bellini; Cía. Edelvira.
1852.	Febrero 6.	*Los dos Foscari:* Verdi; Cía. Edelvira.
1852.	Febrero 18.	*Ernani:* Verdi; Cía. Edelvira.
1852.	Marzo 13.	*Linda de Chamounix:* Donizetti; Cía. Edelvira.
1852.	Marzo 29.	*La Sonámbula:* Bellini; Cía. Edelvira.
1852.	Abril 17.	*Norma:* Bellini; Cía. Edelvira.
1852.	Mayo 13.	*Elixir de amor:* Donizetti; Cía. Edelvira.
1852.	Mayo 16.	*Nabuco:* Verdi; Cía. Edelvira.
1852.	Julio 1.°.	*Lucrecia Borgia:* Donizetti; Cía. Matilde Eboli.
1852.	Agosto 6.	*El Pirata:* Bellini; Cía. Edelvira.
1852.	Agosto 17.	*El maestro de capilla:* Paer; Cía. Fleuriet.
1852.	Agosto 17.	*La hija del regimiento:* Donizetti; Cía. Fleuriet.
1852.	Setiembre 5.	*El juramento:* Mercadante; Cía. Edelvira.
1852.	Octubre 9.	*María de Rohan:* Donizetti; Cía. Fleuriet.
1852.	Octubre 27.	*Capuletos y Montescos:* Bellini; Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1852.	Noviembre 5.	*La Favorita:* Donizetti; Cía. Fleuriet.
1852.	Noviembre 13.	*Atila:* Verdi; Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1852.	Diciembre 6.	*Clara de Rosenberg:* Ricci; Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1852.	Diciembre 22.	*La extranjera:* Bellini; Cía. Ghioni-Luisia.
1853.	Enero 13.	*Los mesnaderos:* Verdi; Cía. Rossi Guerra-Luisia.

1853.	Marzo 11.	*Las prisiones de Edinburgo:* Ricci; Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1853.	Abril 13.	*El Templario:* Nicolai; Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1853.	Abril 27.	*Los lombardos:* Verdi; Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1853.	Mayo 6.	*Luisa Miller:* Verdi; Cía. Olivieri-Ghioni.
1853.	Agosto 26.	*Marino Faliero:* Donizetti; Cía. Rossi Guerra.
1853.	Setiembre 15.	*Belisario:* Donizetti; Cía. Edelvira.
1853.	Setiembre 21.	*Don Pasquale:* Donizetti; Cía. Edelvira.
1853.	Octubre 3.	*La Judía:* Halevy; Cía. Fleuriet.
1853.	Octubre 12.	*La novia corsa:* Pacini; Cía. Edelvira.
1853.	Noviembre 15.	*La muda de Portici:* Auber; Cía. Fleuriet.
1853.	Noviembre 17.	*Macbeth:* Verdi; Cía. Edelvira.
1853.	Diciembre 22.	*Carlos VI:* Halevy; Cía. Fleuriet.
1854.	Enero 6.	*Los mártires:* Donizetti; Cía. Fleuriet.
1854.	Enero 26.	*La sirena:* Auber; Cía. Fleuriet.
1854.	Febrero 15.	*Roberto el Diablo:* Meyerbeer; Cía. Fleuriet.
1854.	Mayo 18.	*Una aventura de Scaramuccia:* Ricci; Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1854.	Mayo 28.	*Clara de Rosenberg:* Ricci; Cía. Rossi Guerra.
1854.	Junio 25.	*Safo:* Pacini; Cía. Rossi Guerra.
1854.	Agosto 18.	*Los monederos falsos:* Rossi; Cía. Rossi Guerra.
1854.	Octubre 12.	*Chi dura vinci:* Ricci; Cía. Rossi Guerra.
1854.	Diciembre 23.	*El sueño de una noche de verano:* Thomas; Cía. Fleuriet.
1855.	Marzo 7.	*Torcuato Tasso:* Donizetti; Cía. Tati-Cima.
1855.	Abril 14.	*El Trovador:* Verdi; Cía. Vera Lorini.
1855.	Agosto 18.	*Rigoletto:* Verdi; Cía. Vera Lorini.
1856.	Mayo 10.	*La Traviata:* Verdi; Cía. Vera Lorini.
1856.	Noviembre 22.	*Luisa Strozzi:* Zanelli; Cía. Vera Lorini.
1858.	Agosto 7.	*Il Fornaretto:* Zanelli; Cía. Lelmi-Cavedagni.
1858.	Setiembre 3.	*Don Sebastián:* Donizetti; Cía. Lelmi-Cavedagni.
1859.	Setiembre 3.	*Marco Visconti:* Petrella; Cía. Cailly-Lelmi-Cima.

Veamos ahora como se fué sucediendo esa evolución que gestó toda la cultura sonora montevideana del siglo XIX.

6. Los primeros intentos de representaciones operísticas (1820-1830). — La entrada de la música italiana dentro del ámbito de nuestra cultura sonora se realiza en la década 1820-30, tímidamente en sus comienzos, con formidable potencia luego. En ese sentido, Montevideo marcha en pie de igualdad con respecto a las dos grandes capitales del continente del pasado siglo: Río de Janeiro y Buenos Aires.

De la existencia de la ópera en el Uruguay, hay un antecedente muy curioso que se remonta al año 1814. En el inventario que se hace en ese año en la biblioteca de la Casa de Comedias, aparece la partitura de la ópera "El Curioso Indiscreto", junto con otras varias para bailes pantomímicos y comedias.[42] Desde luego que ello no autoriza a pensar que esta ópera fuera dada con anterioridad en Montevideo, pero de todas maneras queda la puerta abierta para un nuevo hallazgo que pruebe su ejecución.

El verdadero precursor de la ópera italiana en nuestro medio es el barítono Miguel Vaccani que ya en 1824 daba a conocer las primeras arias de Paisiello y de Rossini. En esa fecha llega a nuestra capital la misión apostólica Muzzi integrada entre otros por el Ca-

nónigo Mastai Ferretti, elevado más tarde al solio pontificio bajo el nombre de Pío IX. Don Francisco Juanicó les ofrece en su honor el día 27 de diciembre una comida, en su quinta del Miguelete, a la que asiste también el entonces Vicario Dámaso Antonio Larrañaga, y he aquí que a los postres según dice el cronista de la Misión: "dos compañías de escogidos artistas de teatro, italianos, parte de Montevideo y parte traídos de Buenos Aires, a los que presidía el señor Vaccari, tenor milanés de mucha estima"[43] les hicieron oir arias de Rossini con gran agrado de la concurrencia, no tanto así cuando llegó el turno a la bailarinas, por lo que la Misión Muzzi en pleno retiróse de inmediato viendo en peligro la dignidad de sus hábitos.

En esa oportunidad se cantaron las arias y dúos "Nelcor piu non mi sento", "Di tanti palpiti, di tante pene", etc.

Miguel Vaccani había nacido en Milán alrededor de 1770 y siguiendo el clásico itinerario le encontramos en América por primera vez actuando en Río de Janeiro en 1822. Poco antes de esa fecha, Vaccani era ya en Europa un barítono de primera categoría, al punto de que Bretón de los Herreros en su célebre comedia "A Madrid me vuelvo", hace decir a su personaje Don Bernardo en la cuarta escena del primer acto refiriéndose a la actividad teatral matritense:

Nunca me falta un moscón
que con preguntas me balde
¿qué función hay en la Cruz?
¿qué sueldo gana Vaccani?
¿cuáles son los privilegios
de las damas y los galanes?
¿qué sainete hacen? ¿Vió Usted
hacer el Otelo a Máiquez?

Su nombre permanecerá unido a la primera actividad operística del Río de la Plata. En la primera audición en 1825 que se hizo en Buenos Aires de "El barbero de Sevilla", creó su tan festejado Fígaro. Dos años más tarde cantó también allí el Leporello en el "Don Juan" de Mozart junto con su mujer María Cándida que hizo de Zerlina.

En 1824 le vemos por primera vez en Montevideo entreteniendo a la Misión Muzzi. Al doblar el año 1830, Vaccani, hallándose cansado, refugióse transitoriamente en el ejercicio hacia el cual caían todos los artistas líricos de aquel entonces: el baile. Se presenta en Montevideo el 24 de marzo de 1831 en una función a beneficio suyo con los hermanos Tanni, en una "gran escena de baile ejecutada por el beneficiado de cuatro figurantes en carácter español", cuya música había compuesto especialmente para esa oportunidad el director de la orquesta de la Casa de Comedias don Antonio Sáenz.



FIG. 48. — MIGUEL VACCANI, grabado publicado por Mariano G. Bosch en la pág. 82 de su "Historia de la ópera en Buenos Aires".

En 1833 volvió por sus fueros líricos actuando por largos años. Hasta 1836 intervino con Justina Piacentini en la Casa de Comedias de Montevideo. Un hijo de Vaccani que llevaba el mismo nombre de pila se hallaba casado con Elisa Piacentini, hermana de Justina y cantante de renombre también. Pasó luego Vaccani a Río de Janeiro y volvió a Buenos Aires en 1838. Cuando estalló la Guerra Grande, Vaccani se estableció en el Miguelete con las fuerzas sitiadoras e intervino en algunas audiciones del Circo Olímpico en 1849[44]. Por fin, al levantarse el sitio de Montevideo retornó a la capital y en su homenaje y beneficio la compañía de Teresa Questa realizó un importante concierto en el cual Vaccani cantó una escena y aria de la ópera "El maestro de Capilla" de Fioravanti y una cavatina de "La Cenicienta" de Rossini. En esa oportunidad Vaccani declara haber sido uno de los primeros cantantes italianos que pisó las tablas de la Casa de Comedias y esconde su intervención en el Miguelete. Dice en el programa de su beneficio: "El grato recuerdo que tiene el beneficiado de las simpatías y protección que siempre le ha prodigado en tiempos pasados el jeneroso público de Montevideo, lo ha animado después de trece años de ausencia de este país a ofrecerle un espectáculo compuesto de las siguientes piezas de canto. Si en la primera época que dicho artista tuvo el honor de presentarse en este teatro mereció la aprobación jeneral de los concurrentes, se lisonjea que el público de Montevideo no dejará vanas las esperanzas de uno de los primeros artistas que cantó en estas escenas"[45]

Al parecer su mímica era algo exagerada al punto de que desde el periódico "El Tiempo" de Buenos Aires de 1828, un crítico le observa su actuación en *"El Barbero de Sevilla"*, con deliciosa severidad: "Las gracias de un bufo tienen un límite fijo, que una vez traspasado, es facil que desagraden. Por ejemplo, el hacer caer al suelo á *D. Basilio*, el cargarlo á cuestas para llevarlo adentro, el quitarle la capa, el poner javon á *D. Bartolo*, hasta la frente, y el tirarle después a la cara los paños de la barba nos parece que es llevar las cosas al extremo, y rebajar la *dignidad de lo bufo*"[46].

Viejos cronistas nos hablan de su informalidad en anunciar importantes conciertos y no aparecer a la hora del espectáculo, y de su

clásica figura que transitaba a las horas del sol por la calle del 25 de Mayo, de zapatillas de marroquí y medias blancas, excentricidad que chocaba vivamente con los hábitos discretos de los habitantes montevideanos. Primer barítono del Río de la Plata en la primera mitad del siglo XIX, su figura señera de cantante de alta escuela, llenó toda una época en la historia de la actividad musical montevideana.

Retomemos el hilo de esta etapa de la historia de la ópera en Montevideo. Durante la década 1820 y 1830, la Casa de Comedias fué el ámbito propicio para la entrada de esta corriente; primero fueron simples arias y oberturas, en 1829 se intentaron las primitivas versiones abreviadas y en 1830 se cantó la primera ópera completa. El 31 de julio de 1827 una Sociedad de Aficionados Franceses ofrece una función a beneficio del Hospital de Caridad y en ella se interpreta la "belle symphonie de EL BARBERO DE SEVILLA" y durante los entreactos "on executera differentes Symphonies", entendida, desde luego, esta última palabra como Obertura de la ópera.[47]

En realidad la primera temporada organizada de música italiana fué la de 1829 y aún cuando no se llegó a cantar una sola ópera, por medio de un sistema aplicado en todos los otros teatros del continente, los montevideanos tuvieron noción aproximada de lo que era esta forma musical. Ello consistía en extraer de la ópera las arias, dúos y coros —en una palabra, suprimir los "recitativos"— y darlos seccionadamente e intercalados entre el subir y el bajar del telón. Vendría ésto a ser una versión de concierto de una ópera determinada, pero nunca puede hablarse de representaciones operísticas cabales por cuanto faltaba precisamente el elemento nuclear que era el desarrollo de la unidad escénica. Es importante insistir en este detalle porque en algunas historias de la música en América he visto adjudicar a este tipo de representaciones el título de óperas. Si aplicamos de esta manera incorrecta tal calificación podríamos decir que por primera vez se dió en Montevideo una ópera en 1824, cuando Vaccani realizaba este tipo de audiciones. En puridad de verdad, se da en Montevideo una ópera completa recién en 1830.

En la temporada de 1829, los hermanos Tanni dieron el 28 de enero una selección de "El Barbero de Sevilla" de Rossini. Léase esta descripción del programa y se aclararán las dudas a este respecto: "Continuará [anteriormente se había dado la comedia "Las travesuras del amor"] por las piezas de música vocal e instrumental. La farsa titulada *El barbero de Sevilla*. Música del célebre maestro Rossini, compuesta de las piezas siguientes con sus recitados. Después de la brillante Sinfonía seguirá la introducción de la célebre opera / Aria: Ecco ridente in Cielo: cantada por el Sr. Marcelo./ Canciones: Se il mio nome saper voi bramante./ Gran duo: Allidea de quel Metalo: cantado por el Sr. Marcelo y el Sr. Pascual./ Aria: Una voce poco



FIG. 49. — ANGELA Y MARIA TANNI, grabado publicado en "Historia de nuestros viejos teatros" de Taullard, pág. 70.

fa: cantada por la señorita María Tani./ Gran duo: Dunque io son tu non mingani: cantado por la señorita Tani y hermano Pascual./ Gran tempestad, que dará fin con el muy acreditado Terceto Zitti, Zitti, Piano, Piano, cantado por la Señorita y los SS Tanis."[48]

Los hermanos Tanni tienen para la historia de nuestra actividad musical una trascendental importancia ya que fueron ellos quienes al año siguiente pusieron en escena la primera ópera que se canto en Montevideo. He aquí de cómo llegaron hasta nuestra ciudad los precitados cantantes.

El 25 de marzo de 1824 se incendió el teatro de Río de Janeiro y los cómicos y cantantes que en aquellos tiempos actuaban allí, quedaron a disposición. Pablo Rosquellas, enviado a la sazón a Río por el eminente músico argentino José Antonio Picazzarri —tío de Juan Pedro Esnaola— contrató de entre los cómicos cesantes a cuatro hermanos oriundos de Italia: Angela, María, Pascual y Marcelo Tanni, para actuar en Buenos Aires durante la temporada de 1824. Angela, soprano de coloratura; María, soprano más bien dramática; Pascual, barítono de extenso registro y Marcelo, un evirado "sopranista" que hacía las veces de tenor.

Angela Tanni se presenta por primera vez en Montevideo el 31 de Enero de 1829; "por la primera vez que la beneficiada se presenta ante este respetable público espera merecer su indulgencia"... Por cierto que no fué mera indulgencia la que mereció del montevideano habitante, sino el más ardoroso entusiasmo hacia su voz y también, justo es consignarlo, hacia su delicada persona. Su repertorio eminentemente rossiniano, se elevaba de vez en cuando a las alturas de un Mozart a quien interpretaba con exquisito donaire, como quedó demostrado en su versión de Doña Ana del "Don Juan" mozartiano que el 8 de febrero de 1827 se puso en escena en el coliseo de Buenos Aires.

Angelita Tanni intervino en Montevideo durante el año 1830 en cuanto concierto lírico-instrumental se ofreciera en la Casa de Comedias, además de interpretar los papeles principales de cuanta ópera allí se representara. Don Santiago Calzadilla nos trae de ella este interesante recuerdo directo de su voz y presencia: "En 1852 fuí pre-

sentado en Montevideo a Angelita Tani, casada como la Wilson, con un distinguido caballero brasileño: mi amigo el señor Cunha, Gerente del Banco Mauá en aquella capital. No habiendo cantado la estruendosa música de Verdi, no había sufrido alteración ni detrimento alguno su voz; y era un placer oirla a sus 44 años, con una voz enteramente perfeccionada por la maestría que dan los años en una garganta privilegiada y cuidada".[49] En "La Nación" de Montevideo del 23 de diciembre de 1859, el nombre de doña Angela Tanni de Cunha aparece en la Comisión de Señoras de la Sociedad de Beneficencia creada por María Agell de Hocquart. Hasta el advenimiento de Adelina Patti, no se oyó en Montevideo una tal manera de cantar ni una voz de tan primigenia pureza.

Un viajero inglés que la oyó en Buenos Aires alrededor de 1824, afirma que era contralto: "tiene una hermosa voz de contralto; sus notas bajas son muy poderosas y algunas producen gran efecto en un trío de "Isabel, reina de Inglaterra".[50] Sin embargo las partes por ella interpretadas tanto en Montevideo como en Buenos Aires, era de "soprano ligera". Quizá la confunda con su hermana.

En los primeros días del mes de Marzo de 1831 murió su primer esposo y Angelita retiróse unas semanas de las tablas para volver a presentarse nuevamente el 13 de mayo de ese año y para caer enferma de inmediato y dejar el escenario montevideano junto con sus hermanos, en setiembre.

María Tanni era, al decir de los cronistas de antaño, de lindas facciones, bella figura, alta y espigada, pero inferior a su hermana como artista. En 1830 estuvo en Buenos Aires y retornó al año siguiente a Montevideo donde tuvo destacada actuación.

Pascual Tanni era un barítono discreto que siempre fué ensombrecido en los escenarios rioplatenses por la importante figura de su misma cuerda Miguel Vaccani. Pascual poseía no obstante un extenso y lleno registro que le permitía desempeñarse ya como barítono, ya como bajo, aún cuando su timbre fuera de lo primero.

Marcelo Tanni. La figura de Marcelo constituyó un apasionante tema de conversación ciertamente escabrosa en aquellos tiempos. Era un "castrato" cuya voz se desenvolvía en el registro de soprano con toda comodidad. Corría en torno suyo, a media voz, una negra leyenda acerca de un evadido del coro de la Capilla Sixtina a quien habían mutilado de niño a la usanza de aquellos célebres favoritos de corte del siglo XVI. Por más que Calzadilla nos diga de él que "era un... Abelardo escapado de la Capilla Sixtina, título sobrado para cantante de primer orden", lo único concreto que acerca de ello sabemos en puridad de verdad, si es que la expresión de Calzadilla no es figurada, era que podía cantar, pero de falsete, a una altura desacostumbrada, que en 1800 hacía ya varios siglos que la Iglesia Católica había condenado severamente esa bárbara mutilación, y que

los modales de Marcelo al igual que los de su hermano Pascual —con su hombruna voz de barítono bajo— eran afeminados en demasía...

Los Tanni tuvieron en el Río de la Plata una misión necesaria que cumplir. En el año 1825 dieron en Buenos Aires la primera ópera completa que se vió y oyó por estas regiones: "El barbero de Sevilla", en colaboración con Miguel Vaccani y dirigida por Santiago Massoni, sobre quien hablaremos luego, el cual tres años antes había ofrecido un concierto en la Sociedad Lancasteriana de Montevideo. En nuestra capital, los Tanni pusieron también en escena por primera vez una ópera completa: "El engaño feliz". Hasta su llegada a ésta no se sabía sino de trasvasadas referencias lo que era una ópera. Ellos montaron con cierta propiedad casi todo el repertorio rossiniano. Bien es verdad que italianizaron excluyentemente la atmósfera musical rioplatense, pero de todas maneras cumplieron denodadamente un destino cultural que se hallaba en vigencia en 1830 en la culta París, en la culta Viena, en la culta Londres y desde luego en la culta Roma.

La primera mitad de 1829 se halla cubierta por la Compañía Tanni y la segunda por un conjunto de cantantes integrados por Margarita Caravaglia, Teresa Schieroni, Agustín Miró, Domingo Pizzoni, Joaquín Vettali y los esposos Foresti. Estos intérpretes continuaron con el sistema de la miscelánea musical hasta bien entrado el año 1830 y fueron preparando el ambiente para el retorno de los hermanos Tanni que en ese año iban a dar la primera ópera completa. Su pasaje por nuestro escenario aunque fué veloz dejó sin embargo un agradable recuerdo. El conjunto precitado se embarcó luego para Buenos Aires y pasó de inmediato a Chile, disolviéndose en su gira por el Pacífico. He aquí las referencias biográficas de estos cantantes:

Luis Foresti y Sra. — Luis Foresti era un barítono italiano nacido en Bérgamo que actuó en la temporada de 1829 y permaneció muchos años como profesor de canto y piano.[51] Era su especialidad el Fígaro de "El Barbero de Sevilla" cuya célebre romanza cantaba en cuanto se le daba la menor oportunidad para ello; dijo al respecto un crítico musical de la época: "Solo un gran maestro podría haber concluído el aria del Barbero de Sevilla al tiempo y aire que la cantó el Sr. Foresti".[52] Su esposa María Fratellini de Foresti, era una soprano de discreto mérito; voz pequeña pero segura técnica. En 1830 le cupo interpretar los papeles de Isaura en el "Tancredo" y de Elmira en el "Otelo".

Agustín Miró era un tenor de ciertos merecimientos que en 1830 cantó junto con la Caravaglia y la Schieroni. Dijo de él un crítico de "La Gaceta" del 29: "el señor Miró hace tiempo que tiene recogidos los testimonios del público respecto á su mérito".

Domingo Pizzoni. — Bajo cantante con escasos conocimientos solfísticos. En Montevideo interpretó un aria de Pacini y varios tro-

Fig. 50. — ROSSINI: Primera página de la obertura de la óp. "El engaño feliz". Manuscrito existente en la Casa de Comedias, perteneciente a Francisco José Debali. Inventario N.º 604 d. (Archivo Debali. Montevideo).

zos del repertorio rossiniano. Llegó a ésta en agosto de 1829 y se despidió de nuestro público el 13 de febrero del año siguiente. En Santiago de Chile unos meses más tarde, despertósele un secreto afán de director, demostrando en varias oportunidades un irascible genio. En las arias bufas al estilo de la época, parece ser que alcanzaba su plenitud, pero he aquí que dióle por montar una suerte de ópera en serio, nada católica, por lo que don Andrés Bello el insigne autor de la silva a "La agricultura de la zona tórrida" le amonestó públicamente: "Pizzoni y Betali que tanto divierten en los papeles de una familiaridad animada y festiva, se hallan fuera de su elemento en lo heroico".[53]

Margarita Caravaglia. — Contralto y pianista italiana. Su arte menor de cantante se le festejó mucho tiempo en ambas márgenes del Plata. De ella nos queda una referencia de época por demás sugestiva: en "La Gaceta" de Montevideo aparece éste uno de los primeros conatos de crítica musical en nuestro ambiente: "La señora Gazabalia [se refiere a la Caravaglia], aunque de voz menos fuerte y extendida, cantó con tanta precisión, actividad y buen método que á todos agradó, acreditando á los intelijentes ser una buena profesora. Su actuación además, es noble y se presentó con elegancia y riqueza".[54]

En febrero de 1830 partió para Chile presentándose en Santiago el 26 de abril del mismo año. Hizo allí las veces de tenor en varias oportunidades.

Joaquín Vettali. — Era un bajo cantante, italiano de nacionalidad, de "primo cartello" a la usanza de la época. De ello es fehaciente testimonio este artículo firmado por "Unos que piensan entender algo en esas materias" aparecido en "La Gaceta" del 21 de agosto de 1829: "Su voz aunque en estado de debilidad, por la indisposición de que acaba de recobrase, es hermosa extensa flecsible, muy trabajada y sujeta á las reglas del arte. Su acción es noble y muy propia de un bajo cantor. En cualquier teatro de Europa sería estimado, y en los nuestros debe serlo mucho más". Aún quitando este último intento de coacción a la libre opinión del montevideano de aquel entonces, el artículo es sugestivo.

Teresa Schieroni. — Contralto italiana que actuaba invariablemente con Margarita Caravaglia, curiosa amistad escénica que se prolongó al través de muchos años, ya en Río de Janeiro, ya en Montevideo, ya en Buenos Aires, ya en Santiago de Chile. Era una garrida buena moza de gran prestancia y magnífica voz de contralto, agil y llena. De entre las loas tejidas en torno a su arte, quiero destacar ésta publicada en "La Gaceta" el 21 de agosto de 1829: El metal y torrente de la voz de la primera de estas señoras [la Schieroni] causaron sorpresa por parecer estraños á su secso pero no fueron desagradables, sino que su propia lijereza y flexivilidad, la

insinuó de tal modo á los oyentes que llenó el gusto de todos y obligó con razones á los más extensos aplausos. No contribuyeron poco á merecerlos, su expresión, posesion de teatro, y elegancia con que se presentó".

7. EN 1830 SE CANTA LA PRIMERA ÓPERA COMPLETA. — A los siete años de haberse estrenado en Europa "Semíramis" de Rossini, un dúo de esta obra se oye en el escenario del ya viejo Coliseo al través de las frescas gargantas de Angelita y Marcelo Tanni. Ello es un índice del adelanto y de la avidez de novedades del montevideano de 1830 con respecto a la actividad operística de los escenarios europeos.

Durante ese año de 1830 se pusieron en escena en la Casa de Comedias un total de 19 óperas y se oyeron 9 conciertos instrumentales, amén de la inevitable "sinfonía" que el maestro Antonio Sáenz dirigía al comienzo de cualquier espectáculo, de los himnos o canciones patrióticas y de la danza y tonadilla escénicas que servían a manera de interludio entre la comedia o tragedia y el sainete.

Liquidados que fueron los oficios religiosos de la Semana Santa del 1830, el empresario a la sazón y conocido actor don Antonio González, dió comienzo a la temporada musical el 6 de mayo con un gran concierto vocal e instrumental que interpretaron los hermanos Tanni y Luis Foresti. A los pocos días se montó, en función extraordinaria el 14 del mismo mes, la ópera en dos actos de Rossini "El engaño feliz" a cuyo título se agregó al empedernido estilo de aquellos tiempos, este otro: "o sea El triunfo de la inocencia", con lo cual quedaron más o menos enterados del asunto los desprevenidos oyentes de 1830.

Por primera vez en la historia de nuestra cultura musical se puso en escena una ópera completa. "L'inganno felice" tenía ya 18 años de edad. Habíala compuesto Rossini en su mocedad, alrededor de 1812. Era su tercera ópera y ya apuntaba en ella sus cualidades de bufo para la música escénica. El libreto compuesto sobre el clásico y necesario "imbroglio" de la ópera cómica italiana, era corto y lleno de rápidas complicaciones. La música, simple, clara e inocente, comentaba la acción con bastante precisión.

El 14 de mayo de 1830, se puso pues en escena en Montevideo, la primera ópera: "El engaño feliz" de Rossini, cantada por Angelita, Marcelo y Pascual Tanni. Director de orquesta: Antonio Sáenz.

Siguieron a ésta alternativamente, varios conciertos y ópera entre las que se conocieron el "Aureliano en Palmira" de Rossini y "El Coradino" de Pavessi.

La entonación que vibraba en el aire montevideano de ese año, en el cual se cumplieron don anhelos patrióticos: la Jura de la Constitución y la ascención al poder del primer presidente constitucional, removió también la antigua atmósfera del Coliseo, y los cantantes

AVISOS NUEVOS.

TEATRO.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA.
Hoy Viernes 14 *del corriente*,
Tendrá el honor la compañia Tani de servir al respetable público con la opera en dos actos titulada—

EL ENGAÑO FELIZ
ó
Fl triunfo de la Inocencia.

Los señores abonados serán preferidos hasta la hora de costumbre. A las 7½

Fig. 51. — AVISO de la primera ópera completa que se cantó en Montevideo ("El Universal", 14 de mayo de 1830).

se asociaron a este júbilo, poniendo en escena el "Tancredo ó sea El libertador de la patria", de Rossini, que interpretaron los tres hermanos Tanni, la Señora de Foresti y un tal Manuel Vizente que desde las columnas de "El Universal" del 20 de setiembre humildemente expresa que como "por primera vez sale al teatro, espera que el respetable público le dispensará su indulgencia". Su nombre no vuelve a surgir más: por lo visto el público no le expresó mucha indulgencia...

En este estado de novedades continúa la temporada, hasta que una noble rivalidad artística permite hacer oír una obra maestra de Rossini: su "Otelo". El 22 de junio, Juan Aurelio Casacuberta, recién llegado de Río de Janeiro, pone en escena la adaptación francesa del "Otelo" de Shakespeare, realizada por Ducis y malamente traducida al castellano por La Calle, donde se substituía a Desdémona por Edelmira, y a Yago por Pezzaro.

Veintiún años más tarde, en 1841, Sarmiento, que escribía por aquel entonces para "El Mercurio" de Santiago de Chile, nos trae una jugosa nota sobre la versión de esta obra que oyera al mismo Casacuberta en el teatro de la capital chilena: "La representación del Señor Casacuberta ha sido feliz, terrible hasta poner miedo en los espectadores dos o tres veces i jeneralmente bien desempeñada en cuanto a la mímica, que es tan intelijente, tan expresiva i tan delicada en esta actor".[55]

El éxito de esta función en la que se ofrecía a la postre un "Otelo" de tercera mano, incitó al grupo de cantantes que encabezaban los Tanni, a brindar una versión operística del mismo asunto.

Como por aquel tiempo había llegado un cantante de la talla de Pablo Rosquellas, montaron el "Otelo" de Rossini con alta propiedad. En esta partitura que apenas hacía 14 años se había estrenado en Europa, Rossini suprimió los recitativos sobre el "basso" de clave y obtuvo una mayor cohesión musical en su estructura. El músico cruzaba el apogeo de su gloria; en ese mismo año de 1816 había dado a conocer entre rechiflas y aplausos su "Barbero".

Algunos toques audaces en la instrumentación siempre feliz del "cisne de Pessaro" y la innovación de haber suprimido el recitativo convirtieron su "Otelo" en una de las obras más interesantes de la

ópera bufa italiana (pese a su trágico asunto) del comienzos del siglo XIX.

Su estreno para Montevideo se anuncia el 18 de octubre, pero habiéndose enfermado la Sra. Foresti, recién el 25 del mismo mes se puede poner sobre tablas con toda propiedad. El reparto en aquella ocasión fué el siguiente:

Otelo	Pablo Rosquellas
Desdémona	Angelita Tanni
Rodrigo	Pascual Tanni
Yago	Marcelo Tanni
Elmira	Señora de Foresti
Elmiro	Francisco Bacigalup

Pajes, coro y soldados.

Probablemente el hecho de cantar Marcelo Tanni el papel de Yago, que corresponde al registro de barítono, hizo pensar a José A. Wilde que realmente no fuera aquel un tenor como lo convierten unánimemente el resto de los cronistas de la época; sin embargo, no eran aquellos tiempos de fijarse en seis o siete notas más o menos; como músico de experimentada actuación que era, no tenía inconveniente en saltar con propiedad a registros vecinos. No existía, por cierto, mucha meticulosidad en tomar un rótulo vocal definido; a los hombres que cantaban se les llamaba invariablemente "tenores", y a las mujeres por más cavernosas que sus voces fueran, "sopranos".

El "Otelo" fué el último estreno de este año. Repitiéronse luego las óperas ya dadas, hasta cumplirse el 27 de diciembre un total de diecinueve representaciones.

Mariano Pablo Rosquellas. — Mariano Pablo Rosquellas, catalán de origen pero nacido en Madrid[56] actuó en Montevideo y Buenos Aires con éxito inigualado en ese entonces. Los recuerdos que dejó en la vecina orilla perduraron en todo el siglo XIX al punto de que muchos cronistas, a los cincuenta años de su actuación tejían todavía su elogio[57]. En Montevideo estrenó el "Otelo" de Rossini desempeñando el papel protagónico. Como violinista la crítica lo recibió también con grandes aplausos.[58]

8. La ópera en la década 1830-1840. — Los diez primeros años del país constitucionalmente organizado, fueron cubiertos por entero desde el punto de vista de la música escénica por una cantante de excepcionales merecimientos: Justina Piacentini. Toda esta década se halla bajo el evidente signo de Rossini. La gran compañía que formaron Justina Piacentini y Miguel Vaccani, integrada además por Victor Isotta, Luis Foresti, Benito Linari y Elisa Piacentini de Vacca-

ni, nuera de Miguel Vaccani y hermana de Justina, actuó en el teatro de Montevideo desde 1832 hasta la Guerra Grande.

Justina Piacentini había llegado de Italia a Río de Janeiro en julio de 1828 actuando en el Teatro de San Pedro de Alcántara de esa ciudad junto con su padre Fabricio y sus dos hermanas Elisa, soprano distinguida y Carolina bailarina de cierto renombre.[59] Fabricio, conocidísimo bajo cantante en Italia fallece en Río de Janeiro el 13 de noviembre de 1829 después de haber estrenado en ésa junto con sus hijas "La urraca ladrona" y "La Cenicienta" de Rossini.[60] En 1832 los hermanos Tanni a la sazón en Río incorporaron a su compañía a Justina y le incitaron a que visitara el Río de la Plata donde tantos triunfos habían tenido ellos. Al parecer el diario "British Packet" de Buenos Aires "había anunciado que los hermanos Tanni, que estaban en Río de Janeiro, tenían en su compañía *una signorina zitella* (soltera) que habría de deleitar al público de Buenos Aires cuando éste la viera, en razón de *il suo cantar che nell' anima si sente:* "i la cual señorita soltera se llamaba Giustina Piacentini i era mui hermosa".[61]

Piacentini actuó en Buenos Aires durante el mes de abril de 1832 y al siguiente pasó a Montevideo radicándose definitivamente en nuestra capital. El 8 de mayo de 1832 ofreció en nuestra Casa de Comedias su primera audición de canto y los elogios de la prensa le acompañaron desde el día siguiente hasta el fin de su actuación pública, diez años más tarde. Dijo en ocasión de su debut el crítico de "El Universal": "El crédito que ha precedido el arribo de la Sra. Piacentini á esta Capital, establecido desde mucho ántes en los teatros de otros países, y especialmente en el de la Corte del Brasil, deja poco que hacer a la pluma que intente tributarle ahora un nuevo elogio. Felicitamos á los amantes de nuestro teatro lírico, por la adquisición con que acaba de enriquecerse, y deseamos que el público, que en la noche de ayer se ha manifestado tan justo en aplaudir el mérito, acuerde á la nueva compañía la protección necesaria para conservarla y de la que ha acreditado ser tan digna. El Sr. Vaccani y demas actores que han tenido parte en aquella función, no necesitan nuestros débiles elogios".[62]

La importancia de la figura de Justina Piacentini en nuestro escenario está determinada por el hecho de haber sido justamente ella la que apresuró el conocimiento del repertorio rossiniano y facilitó el tránsito hacia otra edad de la música italiana: a la edad de Bellini y Donizetti etapa intermedia entre Rossini y Verdi. Ella misma nos lo va a decir en uno de los programas de su función de beneficio del 26 de junio de 1833 en esta deliciosa y arcaica prosa: "Debo notar al respetable público que el papel que en este rondó desempeño. Rondó final de la ópera "El Pirata" de Bellini, representa á una esposa delirante y frenética, que cree le han asesinado

su querido esposo. Ademas la música de este Rondó y la de la primera parte pertenecían al noble rival de Rossini nuestro Bellini que hoy se honra en Europa con sus dignos laureles".[63]

Hasta marzo de 1839 actúa sin interrupción en nuestro teatro. En junio de ese año se presenta en Buenos Aires dando a conocer allí por primera vez el 27 de julio la famosa aria de la ópera "Norma" de Bellini "Casta Diva". Cuando estalla la Guerra Grande, Justina vuelve al Uruguay y al poco tiempo abre un conservatorio musical en el Cerrito. Esta es la tradición familiar al respecto. En puridad de verdad ello no ha quedado registrado en documento público alguno. Lo único que permitiría deducir esto sería el hecho de que los Vaccani, sus parientes próximos, actuaron en varias oportunidades entre los sitiadores como queda comprobado en los anuncios de "El defensor de la independencia americana"[64] de 1849.

Francisco Acuña de Figueroa, el infaltable en las grandes oportunidades, cantó a su arte lírico —y también a su belleza a fuer de galante— en aquellos memorables versos que publicara en "El Parnaso Oriental" y que termina así:

Salve ¡Oh pueblo grandioso! Doquiera
Que la suerte llevara a Justina,
No es posible memoria tan fina
De mi pecho amores extinguir;
Mas, ¿qué digo?... primero quisiera
Que en la tumba, sensible me llores;
Quiero siempre cantar tus loores
Y en tu seno gozar y morir.

El movimiento musical en la década 1830-40 fué verdaderamente importante y significó el afianzamiento de la corriente italianizante en nuestro teatro. En verdad, que la interpretación de ese repertorio no pudo estar mejor confiada que al través de estos grandes cantantes de gargantas frescas y dominio técnico absoluto. Su preparación había sido ya cumplida en Italia cuando llegaron a nuestras playas, y en la Italia de la primera mitad del siglo XIX vivían y actuaban los más grandes maestros del canto, aquellos que prepararon en la primera mitad del siglo pasado a las gargantas excepcionales de la Malibrán y de la Sontag y en la segunda mitad a Adelina Patti. Justina Piacentini, entró en los salones de la sociedad montevideana e implantó también allí el gusto por el "bel canto". La infaltable aria de la ópera tal, número obligado de la niña de la casa al comienzo de todas las tertulias, tal como la registran los cronistas y viajeros del siglo XIX, tuvo su origen en la emulación a Justina que se obró en todos los salones montevideanos a partir del decenio que hemos estudiado.

9. La música operística en Montevideo durante la Guerra Grande (1843-1851). — El estallido y desarrollo de la llamada Guerra Grande significó para Montevideo la declinación transitoria de la ópera italiana y el auge del concierto y de la miscelánea vocal e instrumental.

No era del caso establecerse con una gran compañía en una ciudad sitiada. El negocio de la ópera era todavía muy discutible, por los ingentes gastos que demandaba el montaje escénico, mantener una compañía completa capaz de cambiar de repertorio cada quince días por lo menos y subvencionar una orquesta. Por otro lado las compañías del decenio 1830-40 se habían disuelto hacía ya prácticamente cuatro años y era necesario formar un elenco completamente nuevo. La última ópera se había dado en febrero de 1839 por la Compañía Piacentini-Vaccani —detalle curioso: la penúltima representación operística fué "El engaño feliz" de Rossini, justamente la primera que oyó Montevideo en 1830— y perdidos los decorados y la utilería, se hacía necesario proveer al teatro de estos necesarios aditamentos para el juego de la ópera.

Así, durante toda la Guerra Grande no se oyó en Montevideo una sola ópera; ni aún el intento operístico de un conjunto de aficionados. Todo se confió al "potpourri" de fragmentos a cargo, en la mayor parte de las veces, de entusiastas aficionados de la sociedad montevideana. Un nombre brilla en todo este período: el de Angel Lagomarsino. Durante los primeros años colaboraron con él los cantantes Doroteo Pérez, Scotto, Benito Linari —ya conocido desde los primeros años de la ópera—y Antonio Casanova, pintor escenógrafo y tenor de ocasión. En 1845 llegaron a Montevideo tres conocidos cantantes europeos: Rafael Lucci y sus hijas Carmela y Manuela.

En los últimos años de la Guerra Grande intervinieron en estas funciones los cantantes Agustín Solari, Pablo Sanguinetti, Luisa Pretti y Pablo Sentati. Junto a todos estos cantantes intervenían inexorablemente dos figuras consulares de nuestro teatro: Petronila Serrano y su hijo Fernando Quijano, director y empresario del Teatro además, este último.

Cuatro días después de la firma del tratado de Paz de 1851, se pone otra vez en escena una ópera completa: "Beatriz de Tenda" de Bellini después de doce años y medio de silencio.

Angel Lagomarsino fué el verdadero pionero de todo este período. Italiano de nacimiento se había adscrito al batallón de la Legión Italiana al mando de Garibaldi, pero al parecer, sus superiores creyeron que tendría más eficacia su acción desempeñando papeles heroicos en las arias de la ópera que en las líneas del frente. Nobilísima fué su actuación tanto en la Casa de Comedias como en el Teatro Italiano de aficionados ubicado en las calles Andes y Colonia. A bene-

ficio de los hospitales de sangre realizó en el término de un año cerca de veinte conciertos y en el transcurso de la guerra que duró casi nueve años se brindó generosamente para cuanto festival de beneficencia se organizara.

Una vez levantado el sitio se incorporó a los elencos que llegaron los años 1852 y 1853 como profesional en papeles secundarios.

Rafael Lucci y sus hijas Carmela y Manuela llegaron a Montevideo en setiembre de 1845. Rafael había nacido en Trieste y tenía a la sazón 58 años según se establece en el "Registro de Individuos que solicitan Pasaporte", publicado periódicamente en los diarios de la época.[65] Durante su permanencia en Montevideo estrenó además varias canciones españolas, portuguesas y brasileñas que había compuesto, y fué llamado por el Gobierno para intervenir en el concurso para la música del Himno Nacional abierto en 1845 y cuya substanciación nunca se pudo saber. Entre sus más conocidas cavatinas se destaca "Salid suspiros míos", en castellano. En la función cumplida el 24 de enero de 1846 en homenaje a los Ministros de las Potencias Interventoras estrenó un Himno Italiano. Cantó numerosos trozos de Cimarosa, Donizetti, etc., y acompañó al piano-forte, en el cual era distinguido ejecutante, a sus hijas Manuela y Carmela, dos sopranos de bellísima voz, especialmente la primera, de "coloratura".

Así, pues, este período, vacío en cuanto a representaciones de ópera fué extraordinariamente fecundo en cambio desde el punto de vista instrumental. Los grandes conciertos de Sivori realizados en 1850 nos demuestran esta aseveración. Pero ello es tema del parágrafo dedicado a la música instrumental y su expresión al través de los conciertos.

LA COMPAÑIA LIRICA.

Sr. D. Francisco ... ha satisfecho
por el Palco alto N.º 19 el importe 10 pesos reales
correspondientes á las funciones 17 = 18 = 19 = 20 de
la temporada de Opera. y mas 2 · 4 correspondiente a la Funcion Extraordinaria
Montevideo 28 de Febrero de 1831.
Por la Compañia.—*Pascual Tani.*
Son 12 pesos 4 reales.

FIG. 52. — Billete de abono a la temporada de la Compañía Tanni en 1831, en que se estrenó en Montevideo "El Barbero de Sevilla" de Rossini. (Museo Histórico Nacional. Montevideo).

10. Los prolegómenos del Teatro Solís (1852-1856). — Finalizada la Guerra Grande, la actividad operística se robustece grandemente. Habíamos dicho que cuatro días después de la firma del tratado de paz se había vuelto a escuchar una ópera completa en el Teatro de Montevideo. Efectivamente, el 12 de octubre de 1851 la compañía encabezada por Teresa Questa había puesto en escena la ópera de Bellini "Beatriz de Tenda" con gran éxito. A partir de entonces, llegan lentamente las grandes compañías y vuelve a reinar otra vez la gran expresión italiana del siglo XIX en nuestro medio ambiente. Las temporadas se suceden en este orden: en 1851 actúa la Compañía de Teresa Questa, en 1852 y 1853 la de Ida Edelvira conjuntamente con la de Enrique Rossi Guerra y Eugenio Luisia que cubre las temporadas de 1852-1853 y 1854; desde 1855 hasta la inauguración del Teatro Solís, la de Sofía Vera Lorini.

Teresa Questa se presenta por primera vez en Montevideo el 12 de octubre de 1851, el mismo día en que Andrés Lamas firma los cinco tratados con el Brasil. Da a conocer la ópera completa de Bellini "Beatriz de Tenda" conjuntamente con Federico Tati, Alejandro García y Dolores Hernández. El director de orquesta era el Maestro Parodi y las escenografías habían sido realizadas por Pittaluga. Un cronista musical de la época nos trae este recuerdo de su actuación: "La Señora Questa, que desempeño el papel de Beatrice pertenece a una buena escuela, su estilo es correcto y de buen gusto. Por lo que ella ejecuta en la escena, comprendemos que sus conocimientos musicales no se limitan á lo que se ve, y que si su voz tuviese mas estension y mas fuerza ella tendría capacidad y alma para ofrecernos otras bellezas".[66] Con respecto a sus colaboradores el mismo cronista agrega: "El Sr. Tati, primer tenor no ha desmentido la fama que le había precedido. Sabíase que era un artista de mérito, que á la maestría y gracia del canto, unía alma e intelijencia del papel que representa; sabíase que tenia posesion de la escena y que su mimica siempre inspirada por la situacion en que se encontraba. Sabíase todo esto y se vió verificado en las dos veces que cantó. Así fué que el publico le demostró que su aparición en las tablas es siempre deseada. Notóse que en las cuerdas bajas, que mas se acercan á los barítonos, el Sr. Tati despliega con mayor fuerza su voz, y que entonces satisface mas. El Sr. Garcia ha cantado mejor en esta ópera que en otra ocasion en este teatro; su voz ha parecido mas entonada y agradable. La señorita Hernandez en el papel de Agnese, cooperó al exito de la ópera, y debe decirse que sus esfuerzos son bien recibidos del público. La orquesta y coros, susceptibles ambos de mejoras, merecen un elojio; aquella gracia al empeño é intelijencia del Sr. Parodi, llenó bien su parte, aunque si no nos equivocamos, con mas exactitud el domingo. Lo mismo nos han parecido los coros en ciertas partes".

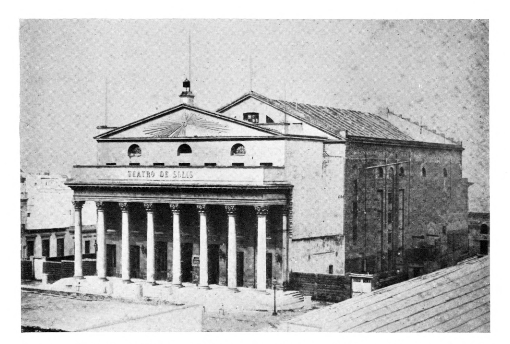


FIG. 53. — EL TEATRO SOLIS en 1870. Una de las más antiguas fotografías. (Oficina de Propaganda e Informes de la Intendencia Municipal de Montevideo).

FIG. 54. — EL TEATRO SOLIS en la época de su inauguración; dibujo de Roesler, impreso por Godel. (Museo Histórico Nacional. Montevideo).

Teresa Questa cumplió el destino de haber estrenado para Montevideo "Beatriz de Tenda" y "Gemma de Vergy", dos óperas de Bellini, hoy prácticamente retiradas de su repertorio —del cual se conocen universalmente "La Sonámbula" y "Norma"— pero ejemplos acabados de la tierna y pura melodía del maestro italiano desaparecido a temprana edad.

Ida Edelvira fué quizás la figura más preponderante del lustro previo a la inauguración del Teatro Solís. Debuta en Montevideo el 6 de enero de 1852 en una miscelánea vocal. El público entusiasmado solicitó varias repeticiones de los números que figuraban en el programa, iniciándose así en nuestro medio la costumbre de solicitar "bis" que ha llegado hasta nuestros días. Oigamos al cronista del "Comercio del Plata", "Todavía duraban las gratas impresiones de la noche anterior en el inmenso auditorio que tuvo la Sra. Ida. Su triunfo fué completo; la concurrencia era mui numerosa, los aplausos mui repetidos; cosas ambas que prueban la buena acojida que reserban á la artista del mérito. Creemos que es un modo mui duro de demostrar aceptación el pedir repeticion de uno y dos trozos que hayan sido bien cantados; reconocemos en esa demanda imperiosa, la voluntad tiránica de un auditorio entusiasmado, pero creemos que debe moderarse el uso de un derecho que alguna vez puede haber razon para no satisfacerlo".[67]

Ida Edelvira dió a conocer en primera audición para Montevideo las óperas "Norma", "La Sonámbula", "Los Puritanos" y "El Pirata" de Bellini, "Ernani", "Nabucco" y "Los dos Foscari" de Verdi, "Elixir de amor", "Linda de Chamounix", "La hija del regimiento", "Don Pasquale" y "Belisario" de Donizetti, "El Juramento" de Mercadante y "La novia corsa" de Pacini.

Enrique Rossi Guerra era la figura principal de la Compañía Lírica Italiana que integraban además en 1852 las primeras sopranos Rosa Olivieri de Luisia y Angelina Ghioni, el primer tenor Joaquín Dordoni, los primeros barítonos Eugenio Luisia y José Olivieri, el bajo profundo Pedro Figari y la comprimaria Carolina Lanzani; el maestro concertador de esta compañía era Lorenzo Montersino y el apuntador, escenógrafo y "segundos papeles" Antonio Casanova.

Su voz de registro tenor, era de una dulzura y fuerza a la vez realmente tocantes. Permaneció en Montevideo por espacio de dos años dando a conocer en su compañía: "Capuletos y Montescos" de Bellini, "Atila", "Los Mesnaderos", "Los lombardos" y "Luisa Miller" de Verdi, "Clara de Rosenberg" y "Marino Faliero" de Donizetti, etc.

A fines del año 1854 dejó para siempre Montevideo y después de actuar en Buenos Aires, Santiago de Chile y Lima se radicó en Bogotá, falleciendo allí a edad avanzada como modestísimo jardinero público. Según una crónica deliciosa del escritor colombiano Laureano García Ortiz que alcanzó a conocerlo cuando Rossi Guerra

cuidaba en un jardín de aclimatación a una pareja de dromedarios, el anciano tenor recordaba sus viejos buenos tiempos, "Aquí como me ven ustedes, cuando yo entonaba aquí en el Coliseo, el aria final de tenor en Lucía Lammermor; *Tu che a Dio spiegasti...* las más lindas muchachas de Bogotá lloraban a lágrima viva. Y cuando el ventrudo tenor, con la copa en la mano con voz cascada pero entonación impecable, nos cantaba el aria romántica, de sus ojos azules se desbordaban las lágrimas. En tal momento, por la parte más alta de la enredadera asomaba la cabeza descarnada y lastimosa del dromedario".[68]

Sofía Vera Lorini y Elisa Biscacianti. Sofía Vera Lorini, la soprano que inauguró el Teatro Solís había actuado en Montevideo desde 1855. A su denodada actuación le debemos el estreno de "Rigoletto", "La Traviata" y "El Trovador", de Verdi. Fué ella la que impuso definitivamente el repertorio de este compositor en nuestro medio ambiente. Sin embargo en medio de su radiante actuación le salió al paso otra figura de singular y extraño prestigio: Elisa Biscacianti, (Boston, 1824-París, 1896) una soprano nacida en los Estados Unidos de Norteamérica y que llegó al Plata en la misma época precedida de enorme fama. Inmediatamente el ambiente montevideano se abrió en dos bandos y se originó una disputa que alcanzó caracteres violentísimos. He aquí una sabrosa relación y comentario de este incidente ocurrido en julio de 1855 al través de uno de los parciales de Sofía Vera Lorini: "Para apreciar bien el sacrificio impuesto al público por la Sra. Biscacianti es necesario haber oído á la Sra. Lorini la noche después del estreno de la primera. La *Lucia* y el Trovador estas dos creaciones divinas, entregadas á la interpretación de las dos artistas han marcado perfectamente la diferencia que hai entre ellas: la una, modesta, simpática, abriendo su camino sin estrépito y sin cabala y que ha llegado á ser el ídolo de su público á fuerza de mérito y de talento; la otra, que recorre á la manera de meteoro terrible los teatros americanos levantando tempestades y conjuraciones, identificandose con las pasiones violentas de los partidos locales, esplotando los odios, la curiosidad y los bolsillos, to-



FIG. 55. — SOFIA VERA LORINI, grabado aparecido en el libro de A. Taullard: "Historia de nuestros viejos teatros", pág. 136.

cando todos los resortes, interesando todas las influencias para ofrecer en el momento decisivo, (sic) un espectáculo doloroso cuando menos, ya que el respeto por su sexo no permite la clasificación que deberia darsele".

"La *Lucía* de la Biscacianti, mutilada y transportada, arrastrada al fango de una interpretación mecanica, producto de una escuela sin estética, no es por cierto la Lucia de la Persiani ni la de Ida Edelvira. La obra preciosa del autor de los Mártires fué profanada, envilecida por la que *singularizandose* se ofreció como el astro matutino del arte americano "Pobre aurora".

"La Sra. Biscacianti en una criatura débil, estéril, buena á lo mas para repetir en el seno de la reunión doméstica las impresiones que van pegadas á las notas de una música fácil pero insuficiente á traducir el drama; a lanzar en medio de la pasion del poeta y del músico aquellos écos que sublevan el corazon del público, por que su organo y su arte son incapaces. Dotada de flacas cuerdas, su garganta no es aquel instrumento precioso que recorre adivinando todas las exigencias del oido y su arte, falso, postizo, no traduce la situación que intenta retratar; su garganta saltaria en pedazos antes de producir una de aquellas notas redondas, llenas y apasionadas de la Pretti, y su mimica exigiria una rejeneración del individuo para darnos la impresion que nos produce un solo gesto, una mirada, un solo movimiento de la Sra. Lorini".[69]

No se crea demasiado no obstante en esta violenta crítica, viciada de parcialidad. Elisa Biscacianti, aunque de distinto género que la Vera Lorini, era una soprano brillantísima. A manera de contraparte a esta diatriba oigamos lo que nos dice de ella un poeta distinguidísimo, Luis Domínguez:

A Elisa Biscacianti

Si el mar esconde Sirenas
Cuya voz al hombre hechiza,
Tu debes ser, dulce Elisa,
Una Sirena del mar.
Pues si los aires tranquilos
Hiende tu anjélico canto,
Todos ceden á un encanto
Que no se puede evitar
Nacida allá donde el Niágara
Con voz jigantesca brama
Cuando sus aguas derrama
Con solemne majestad,
Blanda se meció tu cuna
Bajo del cedro y del pino
Oyendo el coro divino
De Dios en la soledad.[70]

Elisa Biscacianti era nieta del famoso compositor James Hewit, uno de los precursores de la música culta en los Estados Unidos e integraba una extendida familia de ejecutantes y compositores sobre la cual John Tasker Howard en su divulgada historia de la música estadounidense "Our American Music" (3.ª ed. New York, 1946) se ha extendido en largas páginas. Llamábase Elisa Ostinelli y su padre, el Conde Biscacianti, era un excelente violinista.

Su paso por Montevideo, fué realmente fugaz. Cumplidas unas pocas funciones dejó el campo libre a Sofía Vera Lorini quien cerró el período que va desde la conclusión de la Guerra Grande hasta la inauguración del Teatro Solís y abrió etapas de esplendor de la ópera italiana en el lujoso recinto del nuevo coliseo.



FIG. 56.—ELISA BISCACIANTI, grabado aparecido en el libro de A. Taullard "Historia de nuestros viejos teatros", pág. 146.

11. LA INAUGURACIÓN DEL TEATRO SOLÍS. — La inauguración del Teatro Solís tiene para la historia de nuestra cultura musical el significado de la culminación de una etapa y de la apertura hacia otra nueva, de parecidas características, que perduró por espacio de medio siglo. Fué levantado únicamente como templo al arte lírico italiano del siglo XIX. Sus orígenes hay que ir a buscarlos en las primeras representaciones operísticas de 1830. Cuando la ópera italiana sienta sus reales en el año en que se jura nuestra primera constitución, ya comienzan a levantarse voces pidiendo un escenario de mayor amplitud y magnificencia que el de la vieja Casa de Comedias.

Dos mil quinientas personas y aún más (para ser precisos las localidades eran 1584) podía albergar en su ámbito suntuoso de una acústica perfecta, y el 25 de agosto de 1856 se abrieron por primera vez sus puertas.

La Compañía que encabezaba Sofía Vera Lorini formada en Buenos Aires fué la encargada de montar la función de su apertura.

Desde las 6 de la tarde, una banda de música instalada en la plazoleta del teatro, hería el aire con el juego de sus trompeterías. El boletero Soria poco trabajo había tenido en ese día; vendidas ya todas las entradas desde bastante tiempo atrás, su ventanilla se hallaba defendida con el clásico letrero "No hay más localidades".

A las siete y media se abrió la puerta lateral junto a la boletería que correspondía a las localidades de cazuela y paraíso (la puerta

hoy dedicada al paraíso no estaba aún habilitada) y unos minutos antes de las ocho, hizo su entrada el Presidente de la República a la sazón don Gabriel Pereira recibido en la puerta principal por los miembros de la Comisión Directiva Juan Miguel Martínez, Antonio Ríus, Javier Alvarez, Joaquín Errasquín, José María Esteves, Jaime Illa Viamont y Pablo Duplessis.

A las ocho horas en punto de la noche se levantó el telón y la compañía en pleno entonó el Himno Nacional, cuyo solo cantó Sofía Vera Lorini.

Acto seguido levantóse en medio de la platea Heraclio J. Fajardo y comenzó a recitar las Octavas de Francisco Acuña de Figueroa dedicadas a la inauguración del teatro:

Salve, Pueblo Oriental...! Con ufanía
Tu Téatro magnífico inaugura,
Joya monumental de gran valía,
En mármoles, dorados y esculturas;
Digno templo del canto y poesía
Donde fama y aplausos aseguras:
Bello y sublime el interior contemplo!
Y grandioso el peristilo del templo.

Vayan los errores de acentuación a cuenta del cronista de "El Comercio del Plata" que al día siguiente hizo detallado relato.[71]

Pero al parecer no se oía claramente la voz de Fajardo y se le pidió que subiera al proscenio, al que llegó acompañado por Francisco Xavier de Acha con unos papeles en la mano, lo que dió la sensación de que algo se traía también para decir.

En medio del recitado que interrumpían frecuentes aplausos, levantóse Don Cándido Juanicó y pidió que los nombres de los miembros de la Honorable Comisión Directiva, fueran esculpidos en las columnas de mármol del vestíbulo de entrada, proposición recibida con efusivas palmas pero efímera voluntad, ya que la cosa no pasó de estamparlos en tiras de papel pegadas sobre aquéllas, en los entreactos de la ópera.

No obstante tal interrupción, Fajardo dió término a la lectura de los versos de Acuña de Figueroa entre salvas de aplausos y Francisco Xavier de Acha, leyó a su turno su composición, que impresa circulaba ya por todas las localidades.

Comenzaba así:

Del progreso, las artes y la industria
Que son del siglo la inmortal corona,
Canta mi voz la gloria que hoy pregona
Todo un pueblo en dichosa animación.
Y de entusiasmo el alma arrebatada,
Inspirado por alto patriotismo,
Con la vista elevada hasta Dios mismo
Rindo un culto a Solís de admiración.

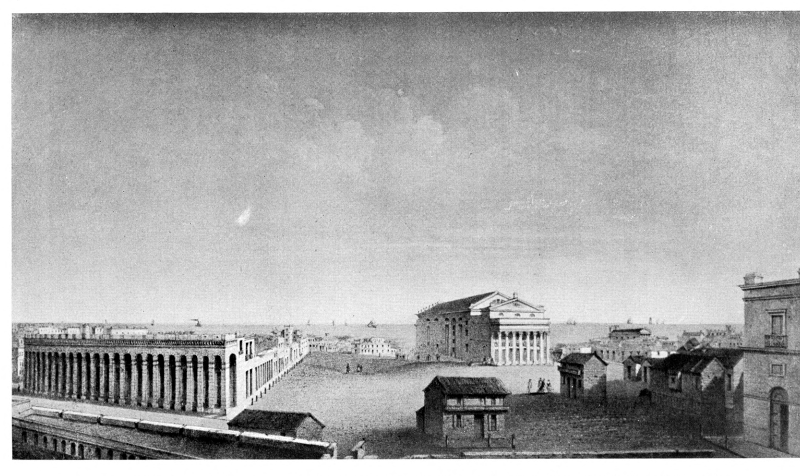


FIG. 57. — EL TEATRO SOLIS y la Pasiva; dibujo de H. Bertet, litografiado por M. Riviere. (Museo Histórico Nacional. Montevideo)

A los vibrantes si que asaz calurosos versos, el Jefe Político don Luis Herrera trajo un poco de municipal cordura leyendo una pieza breve y seria sobre la apertura y acto seguido Octavio Lapido pronunció otro discurso patriótico que al decir de un cronista que asistió al estreno "ofreció dos inconvenientes: el de ser algo extenso, y el de haber el orador perdido la ilación al pronunciarlo".

Nuevo discurso de Juan José Barboza redactor en Jefe de "El Nacional" y por fin la esperada ópera: el "Hernani" de Guisseppe Verdi con libreto de Francesco Piave sobre el drama homónimo de Victor Hugo, la quinta ópera del compositor italiano estrenada en Venecia el 9 de marzo de 1844 y comienzo de su carrera universal.

Su reparto en esta oportunidad fué el siguiente:

Doña Elvira	Sofía Vera Lorini (soprano)
Ernani	Juan Comoli (tenor)
Carlos V	José Cima (barítono)
Don Ruy Gómez	Federico Tatti (bajo)
Ricardo	Angel Chiodini (tenor)
Juana	Josefina Tatti (medio-soprano)
Iago	Pablo Sardou (bajo)

La orquesta dirigida por Luis Preti Bonati, radicado después entre nosotros y de actuación brillante hasta las postrimerías del siglo, estaba integrada por los siguientes instrumentistas:

Violines: Luis Sambucetti (padre), Gandolfo, Pérez, Orbera, Demartini.
Viola: Santiago Dasso.
Violoncelos: Debrus y Mari.
Flautas: Pablo Rossi, Casteletti.
Fagote: Francisco José Debali.
Clarinetes: Antonio Garabelli, Dasso, Ferrari.
Pistones: Tilman, Pío Giribaldi (hermano de Tomás G. el autor de "Parisina"), Keeffer.
Trompas: Molinari, Bastiani.
Trombón de varas: Silva.
Otros instrumentos: Scremini, Sincunegui, Subiría, Colombo, Amedé, etc.
Maestro al cembalo: Amigó de Lara.

El proyecto originario, al parecer, perteneció al arquitecto Carlos Zucchi, pero las modificaciones y la dirección de la obra corrieron por cuenta del constructor Francisco Javier Garmendia quien, por tales menesteres, cobró $ 10.600. El costo total del edificio ascendió a la suma de doscientos mil pesos.

Pintorescas batallas se comienzan a librar desde entonces entre el Teatro Solís y el Coliseo de la calle 1.° de Mayo, hasta que poco a poco se van definiendo dos categorías, con la supremacía del primero. A este último llegarán las grandes compañías líricas; el segundo se convertirá en el escenario dilecto del género chico: la zarzuela, que comienza a enseñorearse del ambiente. La música sinfónica es algo todavía que sólo conoce por trasvasadas referencias; la mú-

sica de cámara está representada en los cuartetos de aficionados que tienen su resonancia en los salones sociales.

Pero más tarde vendrá la docencia técnica de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y el ciclo de los grandes conservatorios.

Hasta ese entonces el ejercicio y el goce de la música quedará reducida a la manifestación operística que, nacida alrededor de 1830, va a cumplir su apogeo desde la fundación del Teatro Solís en 1856 hasta los umbrales del siglo XX.

12. ENRIQUE TAMBERLICK Y LA TEMPORADA OPERÍSTICA DE 1857. — Inaugurado el Teatro Solís el 25 de agosto de 1856, la Compañía de Sofía Vera Lorini brindó en el transcurso de la temporada más de treinta funciones operísticas. "La Traviata" de Verdi puesta en escena el 2 de setiembre y "Rigoletto", el 7 del mismo mes, fueron la segunda y tercera óperas que se oyeron en el Solís. Alternando con algunos actos de concierto ofrecidos en el "foyer" del teatro, la compañía Lorini brindó además "Los dos Foscari", "Trovador", "Ernani" y "Luisa Miller" de Verdi, "La Favorita", "Linda de Chamounix" y "Lucía de Lammermoor" de Donizetti, "El Barbero de Sevilla" de Rossini y "Luiza Strozzi" de Zanelli.

A fines de 1856 se anuncia con ruidosa propaganda periodística la llegada del más grande tenor de la época: Enrique Tamberlick. Se abre primeramente un abono para cinco funciones a realizarse en el Teatro San Felipe (Casa de Comedias), pero luego se llega a un acuerdo con el Teatro Solís y el 10 de enero de 1857 aparece en la escena del gran teatro, el célebre cantante interpretando "El Trovador" de Verdi. El reparto en esa oportunidad fué el siguiente:

Manrique	Enrique Tamberlick
Leonor	Sofía Vera Lorini
Conde de Luna	José Cima
Azucena	Anneta Casaloni
Fernando	Pedro Figari
Inés	Carlota Cannonero

Director de orquesta: Clemente Castagneri

Tamberlick había nacido en Roma el 16 de marzo de 1820. Su padre, funcionario del Departamento de Finanzas de Italia, le envió a estudiar derecho a Boloña. Veinte años tenía Tamberlick, cuando abandonó su carrera y se inició en el teatro lírico en Nápoles con un éxito notable. Al llegar a Montevideo contaba treinta y siete años de edad y se hallaba en el esplendor de su carrera. Sobrio y distinguido en la acción escénica, su voz no poseía un volumen excepcional, pero en cambio ostentaba una dulzura exquisita y había adquirido una escuela admirable. A los 57 años se retiró de la vida teatral estableciéndose en Madrid con un floreciente negocio de manufactura de armas, falleciendo en París el 15 de Marzo de 1889.

El crítico musical del "Comercio del Plata" comentó su actuación en Montevideo con estas exaltadas palabras: "En el Trovador, el tenor empieza cantando tras de la escena, sin que ninguna circunstancia sirva para preparar su entrada ó favorecerla; mientras que hasta el tercer acto el papel ó el rol de la Gitana oscurece enteramente el suyo. Asi Tamberlick que mantenía su injenio impaciente y cautivo le ha soltado las riendas y mostrado el espacio cuando el maestro Verdi le ha abierto también la carrera en su partitura: entonces se lanzó esa voz pura y sonora, suave y dolorida, poniendo en cada palabra una voluntad y una lágrima; jugando con las dificultades mas prodijiosas del arte con la escala misteriosa de todas las pasiones humanas. Hasta ese momento el público esperaba ansioso, casi asombrado, porque habia venido después de la fama de un milagro, y quería asistir al milagro, como los napolitanos se atropellan cada año en la fiesta de S. Janvrier para mirar la sangre del santo, que vuelva á correr en ese día dentro el frasco de cristal que la encierra; pero al instante mismo en que se manifestó el portento artístico fué conmovida la reunión como un solo hombre: el aliento divino había tocado todas esas frentes; cada uno de los espectadores se quedó encantado y aterrado á la vez; en seguida, la acción dramática se desplegó; el tenor se ha vuelto del cielo á la tierra y dejado caer inmoviles sus alas de águila. Y cuando su última nota, cuando el último golpe de la orquesta dirijida con maestría por el Sr. Castagneri, que se ha formado á su jenio y á su imajen, ha espirado en el recinto del Solis, la concurrencia que se retiraba, hacia recordar con sus olas y sus perturbaciones esa hora que viene despues de la caida del viento y que no es la calma, cuando la mano de Dios dirijiéndose á los vorájines del mar, las manda volver a á su nivel"...[72]



FIG. 58. — ENRIQUE TAMBERLICK, grabado de la época existente en el Museo del Teatro Solís. Montevideo

Veinte días permaneció en Montevideo el célebre tenor y en ese interín ofreció seis funciones en el Teatro Solís: "El Trovador" (enero, 10), "Ernani" (enero, 13), "Rigoletto" (enero, 20), "El Trovador" (enero, 24), "Luisa Miller" (enero, 27) y un concierto vocal



Fig. 59. — JOSE CIMA, tenor que cantó en la inauguración del Teatro Solís (grabado existente en el Museo del Teatro Solís. Montevideo).

de despedida (enero, 30). Fué recibido en audiencia especial por el Presidente de la República Gabriel A. Pereira y todo el pueblo montevideano le rindió el más caluroso homenaje. Dos meses más tarde, el 19 de marzo retorna otra vez a nuestra ciudad; en ese entonces acaba de estallar una terrible epidemia de fiebre amarilla; dos beneméritos ciudadanos mueren abnegadamente combatiéndola: el Dr. Teodoro Vilardebó y el Vicario Apostólico José Benito Lamas. Sin haber podido concertar una nueva temporada de ópera, Tamberlick retorna a Buenos Aires a bordo de "El Pampero": "¿será por la fiebre gástrica? ¿será por el precio doble de entrada que quería cobar?", le pregunta el mismo cronista del "Comercio del Plata". Por fin el 4 de junio pasa de largo por Montevideo, rumbo a Europa, después de haber inaugurado el teatro Colón de la vecina orilla.

El resto de la temporada de 1857 se desarrolla de la siguiente manera: en el Teatro Solís actúa la compañía de zarzuela española dirigida por José Enamorado y encabezada por Matilde Duclós y Rosario Segura, y el cuadro de ballet integrado por los cinco hermanos Rousset; en el San Felipe la compañía lírica de Emmy La Grúa y Sofía Vera Lorini ofrece en el mes de setiembre las siguientes óperas: "La Favorita" y "Lucrecia Borgia" de Donizetti, 'Norma" de Bellini, "Safo" de Pacini y "El Trovador" de Verdi.

Emmy La Grúa soprano dramática era una notable cantante. Así lo reconoce la crítica montevideana con las siguientes palabras: "de la voz de la Sra. Lagrua, diremos es un magnífico órgano, que sin ser agudo, pertenece a los sopranos estensos, y ha sido trabajada seriamente en todas sus notas. El arte ha agregado á sus facultades naturales una seguridad en la emisión de la nota, y mediante un sistema de respiración, la artista llega hasta mantener las últimas vibraciones de esa misma nota por espacio de 38 a 40 segundos disminuyéndola con toda la perfección posible, sin aflojar ni un instante. Las *roudales* y trinos son igualmente perfectos, y las notas bajas revisten un tipo sombrío y profundo muy raro en la clase de voz que posee la Sra. Lagrua".[73]

13. La soprano Ana Bishop y el tenor Luis Lelmi en 1858. — Convulsionado el país por la Revolución de los Conservadores en los primeros meses de 1858 —que culmina con el doloroso hecho de Quinteros— la temporada musical se inicia recién en el Teatro Solís a mediados de junio con una audición de la célebre soprano inglesa *Ana Bishop,* la más famosa cantante llegada hasta entonces a Montevideo. Nacida en Londres en 1810, fué la más grande soprano inglesa "de coloratura" de todo el siglo XIX; su educación musical habíala completado con los más grandes maestros de su tiempo como Moscheles, por ejemplo, quien le había dado clases de perfeccionamiento pianístico. Ana Riviére, que así se llamaba originariamente, se casó

en 1831 con Sir Henry Bishop, autor de numerosas óperas, escenas líricas y oratorios, cuyo nombre ha llegado hasta nuestros días a través de su memorable melodía "Hogar, dulce hogar". En 1839, Ana Bishop fugóse con el célebre arpista y compositor Bochsa y comenzó a recorrer el mundo en largas giras de conciertos. Cuando llegó a Montevideo hacía dos años que Bochsa había muerto en Australia y la gran soprano, casada entonces con un tal Schulz, ya entraba en su atardecer vocal.



Fig. 60. — LUIS LELMI, fotografía en la Colección de Lauro Ayestarán.

El 16 de junio de 1858 se presentó en el teatro Solís cantando fragmentos de Bellini ("Casta Diva"), Rossini y Donizetti, una balada inglesa y la canción popular mexicana "La Catatumba" con la cual cerró su audición. El público acogió fríamente la primera parte del programa y en la escena de la locura de "Lucia" se oyeron hasta algunos silbidos. El cronista musical de la "La Nación", al día siguiente de su concierto estampó estas palabras: "Sin herir la reputación que no dudamos haya gozado en Europa esta Señora, creemos que, no conserva todas las dotes que le conquistaron la reputación que pregona. Los años no corren impunemente"... "Por lo demás la señora Bishop revela ser una musica consumada"... "Algunos imprudentes olvidando la moderación que distingue al pueblo Oriental, silvaron estrepitosamente á la artista".

Ante tan hostil acogida, Ana Bishop retornó de inmediato a Londres despidiéndose de su ciudad natal en un memorable concierto el 17 de agosto de 1859. Organizó luego una larga gira por todo el mundo y se radicó por último en Nueva York, donde le encontró la muerte a la edad de 74 años el 18 de marzo de 1884.

El 20 de junio de este mismo año de 1858 se inicia en el teatro Solís una temporada operística de segundo orden encabezada por el tenor Luis Lelmi, el barítono y compositor Luis Cavedagni y su esposa Teresina Bagetti.

Luis Lelmi quien por primera vez actúa en Montevideo en ese

año, fué en temporadas posteriores uno de los cantantes más queridos de nuestro público con quien tuvo contacto durante casi dos décadas, terminando sus días en 1907 como oscuro inspector municipal en la ciudad de Buenos Aires. El cronista de "La Nación" comentó su presentación con estas palabras: "tiene un timbre de voz claro y sonoro". De agradable presencia y excelente escuela vocal aunque frío en su expresividad, Luis Lelmi, sin llegar a nada excepcional, fué uno de los cantantes más dignos que pisó las tablas del Solís. Su temporada inicial se inauguró con la ópera de Verdi "Los Lombardos en la primera Cruzada" y después de brindar "Ernani", "Belisario", "Linda de Chamounix", "Los dos Foscari", "Atila" y "El Trovador", estrenó el 7 de agosto "El Fornaretto" de Zanelli, un compositor italiano de segunda categoría y el 3 de setiembre "Don Sebastián" de Donizetti. Esta última gran ópera en cinco actos, era una de las obras maestras de la madurez de Donizetti. Estrenada en 1843 en París, al año siguiente de "Don Pascual", reinaba en ella la gracia y la nobleza de sus últimas producciones tan lejanas de aquella elemental "Lucia" que le había hecho célebre. Lelmi hizo de Don Sebastián, Rey de Portugal, y condujo la orquesta el maestro Luis Preti. En la compañía que encabezaba Lelmi, figuraban también Luis *Cavedagni,* cantante y compositor, y su esposa *Teresina Bagetti;* "posee sin afectación, conocimiento de la escena y su voz es agradable aunque no de mucha fuerza", dijo de ella el cronista de "La Nación" en su número del 20 de junio de 1858. Un entusiasta admirador publicó sobre ella unos cálidos "pensamientos en verso" el 1.º de agosto de ese año en el mismo periódico, que empezaban así:

> *"Hija del arte, la Bayetti impera*
> *Recibiendo en Solís digna ovasion,*
> *Y el pueblo que entusiasta la acojiera*
> *Sus víctores le ofrece en galardon"...*

Completaban el elenco Dorina Fussoni, Carlos Casanova, Pablo Costa, A. Monteverde, Caetano Bastoggi y su esposa. A mediados de julio, la temporada comenzó a declinar, amenazando un fracaso financiero, pero pudo sostenerse con relativa estabilidad hasta el 11 de setiembre.

A fines de 1858 se presentaron, en el teatro San Felipe la cantante española *Adelaida Larrumbe* y en el Solís *Clarisse Cailly,* "prima donna absoluta del Teatro de Bruselas" y el primer barítono Juan Bautista Gianni. Los tres brindaron misceláneas operísticas sin poder llegar a formar compañía para brindar una representación completa.

14. Las grandes compañías de ópera de Ana de Lagrange y de Josefina Medori-Rafael Mirate en 1859. — La temporada

musical de 1859 fué realmente la más brillante de cuantas tuvo Montevideo hasta ese entonces. Tres compañías alternaron desde el escenario del teatro Solís: durante los meses de enero, febrero y diciembre, el gran elenco que encabezaba Ana de Lagrange; de agosto a octubre Luis Lelmi y Clarisse Cailly; en las últimas semanas del año la compañía de Josefina Medori.



FIG. 61. — ANA DE LAGRANGE, grabado existente en el Museo del Teatro Solís. Montevideo.

Ana de Lagrange venía de los Estados Unidos precedida de la más exaltada propaganda. En 1856 había estrenado en Nueva York la ópera de Arditti "El espía" sobre la novela de Fenimore Cooper, y sus primeras versiones de "La Traviata" o "La estrella del Norte" de Meyerbeer se recuerdan aún en las historias de la música en los Estados Unidos. Había nacido en París en 1825 y murió en su ciudad natal en 1905.

La compañía organizada previamente en Buenos Aires, estaba constituída de la siguiente manera:

Prima donna	Ana de Lagrange
1.ª Mezzo-soprano	Angelina Fussoni
1er. Tenor	Juan Comoli
1er. Barítono	Juan B. Reina
1er. Bajo	Alfredo Didot
Bajo sui generis	Pablo Sardou
Baja comprimario	Roseo
2.ª Dama	Rosita Dorina
2.º Tenor	A. Monteverde

Director de orquesta: Luis Preti

El 18 de enero Ana de Lagrange inauguró su temporada con una memorable versión de "La Traviata". Torrentes de elogios corrieron en la prensa montevideana al día siguiente: "La DE LA GRANGE no puede ni debe compararse á ninguna de las artistas que han pisado nuestras tablas; la DE LA GRANGE es la tradición viva de la MALIBRAN y de la SONTAG: la DE LA GRANGE parece destinada a abrir entre nosotros una NUEVA ERA para la música".

El excelente pianista francés Arthur Loreau, radicado en Montevideo, definió con rara precisión objetiva su característica vocal

en un largo folletín de "La Nación" aparecido el 20 de enero de 1859: "En cuanto al canto, la voz de la señora de La Grange tiene tres octavas de extensión y los registros perfectamente unidos, el timbre es fuerte o suave como lo quiere ella, pero siempre puro, fresco y agradable; tiene una vocalización estraordinaria y un método clásico, sereno, artistico al fin".

En el lapso del mes que duró su primer ciclo operístico, brindó 13 representaciones: "La Traviata", "Lucia de Lammermoor", "El Barbero de Sevilla", "Norma", "Rigoletto", "Lucrecia Borgia" y "La Sonámbula". El 1.° de diciembre volvió a presentarse en el mismo escenario ofreciendo en este segundo ciclo cinco óperas; el día 13 dió su última función dejándole la plaza a Josefina Medori, otra eminente cantante...

Un cronista exaltado condensó su impresión a través de estas cálidas líneas de un delicioso mal gusto: "La señora de La Grange es decididamente una de estas organizaciones privilejiadas, el génio de la música, la halló en un bello día por su camino, y encontrandola de su entera satisfacción, la colocó sobre sus alas y la transportó al espacio"... ("La Nación", 20 de enero de 1859).

A manera de interregno en la actuación de Ana de Lagrange, el 14 de agosto se presentó en la misma sala del Solís la Compañía Lelmi-Cailly que más tarde integró la soprano María Bedey. Junto a estas primeras figuras se hallaban la contralto Anneta Cassaloni, el barítono José Cima, el bajo Pedro Figari y los comprimarios A. Monteverde, V. Scarabelli y Dodero. La orquesta se hallaba dirigida por el bien conocido maestro Clemente Castagneri que había llegado con Tamberlick el 1857. En el período de tres meses, este elenco brindó 14 representaciones entre las cuales se contó con una primera audición. Efectivamente, el 3 de setiembre se puso por primera vez en escena la ópera "Marco Visconti" de Enrico Petrella, compositor italiano nacido en Palermo cuya obra iba a la zaga de la de Verdi en cuanto a éxito popular. Esta ópera había sido estrenada en Milán con el mayor favor del público, hacía apenas cinco años y alcanzó al través de dos representaciones una discreta popularidad en nuestro medio.

Josefina Medori y el tenor *Rafael Mirate,* completaron los fastos operísticos de 1859. Su conjunto estaba organizado así:

Primera soprano absoluta	Josefina Medori
Primer tenor absoluto	Rafael Mirate
Primera dama	Annetta Cassaloni
Primer barítono	Giacomo Arnaud
Primera dama	Clarisse Cailly
Primer bajo	Pedro Figari
Maestro concertante	Angel Piazzini

Director de orquesta: Luis Preti



Fig. 62. — JOSEFINA MEDORI, grabado existente en el Museo del Teatro Solís. Montevideo

El 17 de diciembre inauguraron su temporada con "El Trovador" y en las dos últimas semanas del año brindaron "Ernani", "María de Rohan" y "Lucrecia Borgia". La crítica fué también entusiasta con ellos: "La Sra. Medori es una figura arrogante y llena de nobleza, su voz es de un gran poder, su escuela de la mas nueva de los grandes teatros, su acción acabada en alto grado, y puede decirse con propiedad que la Sa. Medori es una artista perfecta"... "El tenor Mirate posee una gran voz, su timbre es dulce a la vez y robusto; en todo su canto no se le ve hacer ningun esfuerzo y conserva el mismo torrente de voz al final de la opera como en su principio" ("La Nación", 17 de diciembre de 1859). Mirate, uno de los más grandes cantantes de mediados de siglo, había sido el que estrenó "Rigoletto" en Venecia en 1851, conjuntamente con Annetta Cassaloni.

Esta temporada de 1859 fué la apertura del más brillante período de la ópera del Teatro Solís que en la segunda mitad del siglo XIX constituyó nuestro alimento musical por excelencia. La aparición de la orquesta sinfónica de la "Sociedad Beethoven" que dirigía Manuel Pérez Badía en 1897, fué el anticipo de una evolución en el gusto musical montevideano de 1910. Hasta entonces la ópera fué nuestra exclusiva experiencia estética, como ocurrió por otro lado en todo el continente. Dígase en descargo por lo menos, que esa experiencia fué cumplida a través de las más perfectas versiones, en la voz de oro de los más grandes cantantes del Siglo Romántico.

15. Los conciertos instrumentales. — Durante todo el siglo XIX, el concierto, entendido con la severidad con que hoy se practica, no existe en nuestro medio ambiente. Es una simple miscelánea donde intervienen los elementos más dispares: voz, instrumento, danza y cuanta forma de "entretenimiento" tienen a mano sus organizadores. Esto, por otro lado es común en toda Europa en ese siglo; basta con leer los programas que alguna vez ofrecieron Beethoven o Chopin. Recién Liszt obligará a concentrar el interés del oyente en un sólo instrumento y se animará a cubrir todo el programa con sus únicas intervenciones al piano. La creación del concierto de solista es privativa del siglo romántico, pero recién llegará a su unidad instrumental en las postrimerías de ese siglo.

Hasta el año 1860 que hemos fijado como límite de este tomo acerca de los orígenes de la música en el Uruguay, subieron a las tablas montevideanas una treintena de solistas instrumentales en calidad de "concertistas", de entre los cuales cabe destacar especialmente a tres grandes violinistas que se presentaron como discípulos de Paganini: Santiago Massoni, Carlos Bassini y Camilo Sívori. A ciencia cierta



INAUGURACION

TEATRO DE SOLIS

JUAN MIGUEL MARTINEZ Presidente
JAVIER ALVAREZ Secretario.
ANTONIO RIUS Contador.
JOAQUIN ERRAZQUIN

JOSÉ MARIA ESTEVES
JAYME YLLA Y VIAMONT
PABLO DUPLESSIS

Montevideo, Agosto 25 de 1856.

He aqui los nombres de la honorable Comision Directiva del TEATRO de SOLIS, á cuya perseverancia altamente recomendable es debida sin duda la ejecucion del pensamiento jigantesco que tanto honra al Pais.

El TEATRO de SOLIS ha sido levantado en medio de las ruinas de la Patria, para mostrarnos el influjo grandioso del patriotismo y de la perseverancia. El es el fruto producido por el orden, por la economia, y por la prescindencia de las miserias de partido. El es un triunfo alcanzado por la Civilizacion del Pais.

Gloria y aplauso á sus autores!!

El Sñr D. Juan Miguel Martinez es el paciente obrero que cuidó largo tiempo de las ruinas transformadas en un monumento. Sirvan de modelo los afanes que lo recomiendan al aprecio público.

Gratitud y aplausos á todos los que han concurrido para dotar al Pais de su mas bello ornato.

FIG. 63. — Volante que se distribuyó por las calles de Montevideo el día de la inauguración del Teatro Solís. (Atención del Prof. Juan Carlos Sábat Pebet).

sólo sabemos que el último recibió lecciones del célebre ejecutante y compositor. Tres "niños prodigios" asombraron al pacífico habitante montevideano de la primera mitad del siglo XIX: el violinista Federico Planel y los pianistas Dalmiro Costa y Arturo Napoleão; eran uruguayos los dos primeros y portugués el último. No conviene olvidar la presencia del gran pintor Amadeo Gras en calidad de notable violoncelista (el primero y más grande en su instrumento que se escuchó en el Uruguay en esa época), y del excelente guitarrista Dr. Nicanor Albarellos, un argentino que conjuntamente con el uruguayo, abogado también, Fernando Cruz Cordero, echaron las bases del arte refinado de la guitarra culta en nuestro país.

He aquí una simple enumeración de los principales instrumentistas a la que sigue un comentario detallado de sus intervenciones:

1822. Santiago Massoni (violín) y Esteban Massini (guitarra).
1824. Mlle. Jolly (arpa).
1825. Mr. Stanislas (violín).
1830. Antonio Sáenz (varios instrumentos).
1830. Remigio Navarro (piano).
1830. Mariano Pablo Rosquellas (violín).
1832. Mme. Dormeuil (arpa).
1834. Federico Planel (violín).
1834. Carlos Bassini (violín).
1840. Francisco Guelfi (violín).
1842. Nicanor Albarellos (guitarra).
1842. Demetrio Rivero (violín).
1845. Jorge Schabenbeck (violín).
1849. Schikendanz (flauta).
1849. Agustín Robbio (violín) y Veloz (piano).
1849. Carlos Wynen (violín).
1849. Francisco Javier Guridi (piano) y sus hijos: Manuel (violín), Lorenzo (violín) y Francisco Antonio (violoncelo).
1850. Camilo Sívori (violín).
1850. Amadeo Gras (violoncelo).
1852. Pablo Faget (piano).
1853. Alberto Bussmayer (piano).
1853. Gagliardi (flauta).
1853. Enrique Palmarini (piano).
1854. Victor Guzmán (violín).
1855. Gustavo Nessler (piano).
1855. Mme. Belloc (arpa).
1855. Dalmiro Costa (piano) y Lloveras (violín).
1856. Rosa Borra (violín).
1856. Sra. de Frery (violín).
1857. Giovanni Tronconi (arpa) y Gustavo Van Marke (violín y piano).
1857. Arturo Napoleão (piano).
1858. Oscar Pfeiffer (piano).
1858. Arthur Loreau (piano).
1858. Alberto Frauchel (piano).
1859. Alejandro Uguccioni (violín).
1859. Ricardo Mulder (piano).
1859. Martín Simonsen (violín).

Santiago Massoni y Esteban Massini. — El primer concierto que, presumiblemente, se oyó en Montevideo, aconteció el 3 de junio de 1822.

Antes de esa fecha, probablemente no se conociera esta expresión importada de Europa, por cuanto los intérpretes en la oportunidad referida fueron justamente los primeros grandes ejecutantes europeos que vinieron al Río de la Plata.

Siguiendo el clásico itinerario, Santiago Massoni, célebre violinista italiano discípulo de Paganini y Esteban Massini, compositor e instrumentista de varias especialidades, pasan por Montevideo y ofrecen en ésta un concierto antes de presentarse en Buenos Aires.

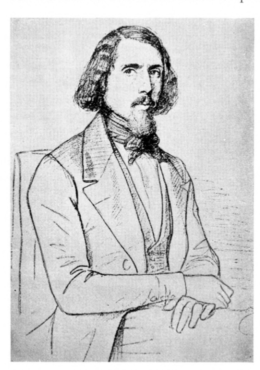


Fig. 64. — SANTIAGO MASSONI, grabado publicado en el libro de A. Taullard: "Historia de nuestros viejos teatros", pág. 61.

En efecto: en el periódico montevideano "El Pacífico Oriental" del viernes 24 de mayo de 1822, he encontrado lo siguiente en una prosa deliciosamente arcaica:

"Los señores Massoni, y Masini profesores de bien conocida reputación en la música, y ultimamente llegados a ésta ciudad, tienen el honor de informar á los dignos y beneméritos habitantes de la hermosa Montevideo, que movidos de la protección y generosa acogida que tienen en este suelo dichoso las bellas artes, y el buen gusto se proponen ejecutar en la sala de la escuela Lancasteriana á las 8 de la noche del 3 del proximo venidero Junio un concierto de música instrumental, y vocal en que esperan dejar satisfechos á sus favorecedores con un divertimiento, en que se observará la siguiente descripción.

"Primera parte. Una pomposa sinfonia del mejor y más moderno gusto, Un concierto de violino del célebre Rode. Un dúo de guitarra y clarinete de la composición de Massini. Un dúo de guitarra y violino. Ultimamente Madame Masini cantará una excelente ária acompañada de piano-forte.

"Segunda parte. Una armoniosa sinfonía de la creditada composición del maestro Radicati. Un solo de flageolet doble suavisimo instrumento de reciente invención. Unas variaciones de guitarra de la primorosa mano del maestro Caruli. Unas variaciones de violino, y ademas de lo espuesto varias otras piezas de música de la más gus-

tosa escosa, y que naturalmente merecerán la ilustrada aprobación de los señores concurrentes".

Massoni había oído a Paganini en Italia y se llamaba a sí mismo discípulo de él. Notable director de orquesta, sus especialidades eran Gluck y Mozart, cuyas oberturas ejecutaba a menudo en Buenos Aires. El 8 de febrero de 1827, fecha de oro en los anales de la cultura rioplatense, dirigió en la vecina orilla el "Don Juan" de Mozart, cantado por elementos que más tarde vamos a encontrar en Montevideo y algunos que ya habían intervenido en nuestro Coliseo.[74]

En ese mismo año de 1827 pasó a Chile, donde permaneció dos años, emigrando luego al Perú. De su obra creadora han quedado los nombres —aún no se han hallado las partituras— de dos ensayos sobre la aplicación del folklore latino-americano en las formas universales: sus "Variaciones sobre el Gallinazo" y "Variaciones sobre el Cielito", esta última que vendría a ser de una fundamental trascendencia para el estudio de nuestra primera y más auténtica manifestación folklórica.

En cuanto a Esteban Massini, era éste un músico acabado como artesano y como artista de los sonidos. Dirigió a toda una generación de músicos argentinos.

El año 1830 dió a conocer, en Montevideo, la partitura de una canción patriótica suya, y sus otras composiciones —que figuran en el "Cancionero Argentino" de 1837— "La tórtola viuda", "La despedida de Barracas" y "El Desamor", constituyeron bien cuidadas partituras de enorme popularidad en nuestro medio.

En el año 1835 compuso su luego célebre "Himno de los Restauradores"[75] con letra de José Rivera Indarte, escrito originariamente para canto y piano, que más tarde instrumentó para gran orquesta y transcribió para varios instrumentos. En tiempos de Rosas su "Himno de los Restauradores" gozó del más amplio predicamento.

Mlle. Jolly. — Habíamos demostrado que durante el período colonial, el arpa comparte con la guitarra la supremacía instrumental entre las jóvenes de la sociedad montevideana. En numerosos inventarios de sucesiones aparece el arpa entre los instrumentos más valiosos. En el año 1824 llega al Uruguay una arpista francesa que ofrece en la Casa de Comedias un recital el día 14 de marzo de ese año: "El Domingo catorce del corriente se dará un gran concierto de Harpa en el Teatro por Madamoiselle Jolly; á las ocho y media".[76] No se consigna otra referencia ni existe crítica posterior en los diarios de la época. En 1822 había actuado en Montevideo otra arpista, Madama Bompland, pero no existe constancia de su actuación en la Casa de Comedias.

Mr. Stanislas. — En una de las funciones que a beneficio del Hospital de Caridad se realiza en la Casa de Comedias en el año 1825,

se presenta el violinista Stanislas de larga actuación en los teatros rioplatenses. El 16 de abril se recaudan en esa función 119 pesos y 4 reales.[77] Isidoro De-María afirma que en el año 1824 llegó Stanislas a Montevideo conjuntamente con tres cantantes italianos y una bailarina francesa, y agrega luego: "Su estadía no fué larga, y como aves de paso, después de dar algunas funciones, los más de los artistas levantaron el vuelo, quedando, dueña del campo la antigua compañía cómica, de que era alma Casacuberta y Petronila Serrano".[78]

Antonio Sáenz. — La actuación de Antonio Sáenz en Montevideo será estudiada en el parágrafo correspondiente a los Precursores. En ese comentario nos referiremos también a su intervención como solista en más de una docena de instrumentos.

Remigio Navarro. — Entre los buenos ejecutantes de piano en la década 1830-1840 se destaca la figura de Remigio Navarro, argentino, discípulo del eminente maestro Juan Antonio Picazzarri. Se presenta como pianista en Montevideo el 22 de noviembre de 1830.[79] Bosch nos trae de él una precisa semblanza[80] y lo veremos actuar en nuestra capital hasta 1839 en que se ofrece como maestro y afinador de piano.[81] Nos referiremos también más extensamente a él en el capítulo sobre Los Precursores.

Mariano Pablo Rosquellas. — La actuación del gran cantante y violinista español, ha sido analizada en el parágrafo correspondiente a la temporada operística de 1830.

Mme. Dormeuil. — El 25 de diciembre de 1832 se presenta en la Casa de Comedias la Señora Dormeuil, ejecutante de arpa y piano en una función a beneficio suyo en la que interviene la cantante Justina Piacentini. Reza así un programa de la época: "En el intermedio del primero al segundo acto, la beneficiada executará al piano unas brillantes variaciones de un aria de José con acompañamiento de orquesta: composicion del celebre Herz, y una fantasía marcia en el Arpa, composicion de Bochsa. Seguirá el 2.° acto de la comedia y concluido, la misma beneficiada ejecutara al Arpa tres grandes variaciones de su misma composicion sobre el tema de la Aria Italiana *Nel cor piú non mi sento*".[82] La célebre página dieciochesca de Paisiello, se hallaba todavía en vigencia en el Montevideo de 1832.

Federico Planel. — El 11 de mayo de 1822 nace en Montevideo Federico Tito Mamerto Planel hijo de Luis Antonio Planel, natural de Diofi, Reino de Francia y de Doña Luisa Calmet, natural de Montelinau, Reino de Francia, según se registra en el Libro de Bautismos de la Catedral de Montevideo N.° 16 folio 201 vuelta. La hermana de Federico Planel se hallaba casada con el célebre violinista Santiago Massoni quien corrió con la educación musical del niño. A los cinco años de edad actúa en los salones montevideanos y brasi-

leños y hacia el año 1833 se traslada con sus padres, músicos también, a Lima. Después de una breve actuación en esta capital sigue hacia Valparaíso presentándose allí en mayo de ese mismo año. He aquí el programa de su concierto del 6 de Junio de ese año en dicha localidad:

"El niño Federico Planel, natural de Montevideo, de edad de 10 años, recien llegado de Lima tiene el honor de anunciar a este respetable público que el sábado próximo 1.° de Junio dará en una sala de la nueva Aduana una función en la que manifestará la singular destreza que ha adquirido en tan corta edad.

PROGRAMA:

1.ª Parte

Ejecutará un gran concierto de violín del célebre Rode.

2.ª Parte

Unas variaciones de Wranizky, con una de las cuales imitará identicamente la flauta y hará varios pizzicatos.

2.ª Parte

Unas variaciones sobre *La Cachucha*. Por falta de músicos de cuerda, las piezas espresadas serán acompañadas con el piano por el profesor D. Juan Umsworth.

Los aplausos que ha obtenido el niño en el Perú le dan las mas lisonjeras esperanzas de que los benevolos habitantes de Valparaiso le honrarán con su asistencia y si logra su interes serían superados sus votos.

Los billetes se venden en la tienda del sr. Lambert, calle principal a 1 peso.

Se previene que si la noche fuese por casualidad lluviosa se trasladará la función a otra. Principiará de las 7 ½ a las 8 en punto.[83]

Al año siguiente retorna a Montevideo y se presenta por primera vez en la Casa de Comedias el 7 de agosto de 1834. "Esta noche en los intermedios de la 1.ª y 2.ª parte de la función lírica el jóven *Federico Planel* que acaba de llegar á su país natal, va a causar la admiración de las personas que tengan la dicha de oir su violin; 11 años de edad!!! hijo de Montevideo".[84]

Vuelve a presentarse los días 15 y 24 de ese mismo mes y en esta última oportunidad anuncia que "dicho niño tocará las Variaciones de Violin aplaudidas generalmente, en las cuales imitará identicamente la flauta y executará algunos pizzicatos".[85]

En noviembre de 1834 le vemos por última vez en Río de Janeiro ejecutando un Concierto de Rode y un tema variado de Wranitzky en el Teatro Constitucional Fluminense.[86] Después de esa fecha, perdimos el hilo de sus actuaciones. Nos queda sin embargo el recuerdo de sus triunfales conciertos en los principales teatros de sudamérica y el orgullo de que un niño uruguayo fuera prácticamente el primer virtuoso precoz de renombre continental.

Carlos Bassini. — Llegó a Montevideo en noviembre de 1834 y en el anuncio de su programa del 26 de ese mes se realiza una pequeña biografía del interesado:

"TEATRO. Gran función extraordinaria vocal e instrumental/ A beneficio del profesor Carlos Bassini, primer violin del real conservatorio de Nápoles, miembro y socio de las academias filarmónicas de Palermo y Peloritana en Messina, quien tendrá el honor de presentarse por primera vez al respetable público de Montevideo ayudado de una parte de la compañía Lírica la cual ha tenido la bondad de prestarse para el Domingo 23 del corriente á adornar el espectáculo dividido del modo siguiente:

1.ª Parte

Gran Sinfonia.
Dueto de la Italiana en Argel por los SS. Salvatori é Izotta.
Variaciones de violin, sacadas de un hermoso tema de la ópera del Pirata, compuesta y ejecutadas por el beneficiado.
Aria titulada, El Castillo de Kuenilburth del maestro Donizetti, cantada por la Sra. Eliza Vacani.
Gran duo de la Semiramis, por la Sra. Justina y el Sr. Salvatori.
Variaciones de violin compuestas por el profesor Beriot, y ejecutadas por el mismo beneficiado.

2.ª Parte

Sinfonia.
Variaciones de violin sacadas de *La Cachucha,* compuestas y ejecutadas por el beneficiado.
Duo de la Armida, cantado por la Sra. Justina y el Sr. Izotta.
Grandes variaciones de violin del celebre maestro Paganini y ejecutadas en una sola cuerda por el Profesor beneficiado.
Concluyendo el todo de la funcion con la aria de la Matilde cantada por segunda vez en este teatro por la Sra. Justina.
Esta es la funcion que tiene la honra de presentar al respetable público de quien es humilde servidor.

CARLOS BASSINI.

A las ocho".

"El Universal", Montevideo, 19 de noviembre - 1834.

En ese mismo año Bassini ofrece sendos conciertos el 4 y el 21 de diciembre pasando luego a Buenos Aires, Santiago de Chile y Lima para retornar a nuestro teatro en julio de 1837 dando a conocer el 27 de ese mes "unas nuevas variaciones sobre el tema del triste conocido por *ven á mis brazos mi bien*". Bassini fué el segundo gran virtuoso del violín que llegó hasta nuestras playas después de Massoni. Su recuerdo perdurará durante varios años a tal punto que cuando en 1850 se presenta el tercero y más importante —Camilo Sívori— todavía se le parangona con él.

En el transcurso de 13 años pisan las tablas del teatro Demetrio Rivero, argentino de nacimiento e hijo de Roque, Shabenbeck, Carlos Wynen, la familia Guridi, etc., hasta que en plena Guerra Grande, un año antes de levantarse el sitio de Montevideo llega al Uruguay el célebre violinista Camilo Sívori.

Francisco Guelfi. — El 25 de abril de 1840, se presenta en el Teatro de Montevideo el "profesor de violín" Francisco Guelfi inter-

pretando un Concierto de Kreutzer, un tema con variaciones de Radicati sobre "La Cenicienta" de Rossini, y otras variaciones sobre un tema original, de Meyseder.[87] A fines de ese mismo año vuelve a presentarse este instrumentista en un obligado de violín de la cavatina de la ópera "Norma". A los pocos meses aparece en los periódicos montevideanos un aviso firmado por Andrés Guelfi, ofreciéndose para dar clases de violín, y unos años más tarde veremos a este último dirigiendo la orquesta de la Casa de Comedias. Creemos que Francisco y Andrés Guelfi son una misma persona; queda dicho esto, sin embargo, a beneficio de inventario; la actuación de Andrés Guelfi como director de orquesta será analizada en el parágrafo correspondiente.

Nicanor Albarellos. — El 25 de febrero de 1842 se presenta en la Casa de Comedias de Montevideo el guitarrista Nicanor Albarellos ejecutando dos obras suyas: unas "Variaciones de cielito" y unas "Variaciones del fandango". Se presenta en calidad de aficionado y se anuncia como el "Doctor Albarellos",[88] colaborando en un acto de concierto como proscripto argentino en el que interviene también Demetrio Rivero. Remitimos al lector al parágrafo del Capítulo dedicado a Los Precursores. Sobre su actuación en Buenos Aires léase un interesante comentario de Carlos Vega.[89]

Demetrio Rivero. — Entre la generación argentina de los proscriptos, se destaca en Montevideo la figura de Demetrio Rivero, hijo de Roque, compositor éste último radicado en nuestra ciudad y a quien se le ha confundido con otro músico negro que lleva su mismo nombre y apellido. Demetrio actúa en Montevideo el 30 de enero de 1842 ejecutando al violín unas variaciones suyas sobre motivos de la ópera "Montescos y Capuletos" de Bellini; en el programa se presenta como "emigrado de la capital de Buenos-Aires, por haber abrazado la Justa-Causa, que hoy defienden los Libres de la América del Súd".[90] En ese mismo año interviene en numerosos actos de concierto en el Teatro ejecutando: una fantasía sobre motivos de la ópera "Los Mártires" de Donizetti conjuntamente con su padre Roque, "Si la mar fuera tinta", de Mariano Pablo Rosquellas (febrero, 20), "Ven a mis brazos mi bien" variaciones sobre un Triste chileno de Bassini (febrero, 25), un Concierto de Bériot (febrero, 27) y Variaciones sobre motivos de la ópera "El Pirata" de Bellini (julio, 9). El 29 de marzo de ese año se le ofrece la dirección de la orquesta del Teatro y actúa al frente de ella hasta las postrimerías del mismo.[91] Su nombre no vuelve a aparecer más en las carteleras teatrales montevideanas.

Jorge Schabenbeck. — Durante los años 1845 y 1846 actúa en Montevideo el violinista Jorge Schabenbeck. El 25 de diciembre del 1845 interpreta un Concierto para violín y orquesta de Viotti[92] y al año siguiente unas variaciones de Bériot acompañado al piano por

Pelegrín Baltasar. No se consignan críticas periodísticas a estas actuaciones.

Schikendanz. — El primer solista de flauta que oyó Montevideo, fué indudablemente Bernardino Barros en el año 1827. Veinte años más tarde llega al Uruguay el flautista Schikendanz. El 10 de febrero de 1849 interpreta "Grandes variaciones para flauta compuestas por el célebre profesor Toulou".[93] Es curiosa la referencia: Toulou, el más grande flautista, quizás de todos los tiempos, fué uno de los instrumentistas que se hicieron oír personalmente en 1833 frente a los cuatro últimos charrúas llevados a París por el francés Curel. Sobre este hecho nos hemos extendido en el capítulo correspondiente a la música indígena. El 1.° de julio de 1849 volvió a intervenir Schikendanz en un concierto dirigido por Ignacio Pensel interpretando unas Variaciones para flauta compuestas por el precitado instrumentista.[94]



Fig. 65. — AGUSTIN ROBBIO, grabado existente en el Museo "Francisco Sambucetti" de la Escuela Municipal de Música. Montevideo.

Agustín Robbio. — El 18 de enero de 1849, actúa por primera vez en Montevideo el violinista Agustín Robbio acompañado al piano por Veloz. Se presentan en la casa del Señor Antonini según se desprende del siguiente aviso: "Los Sres Robbio. profesor de Violin, y Veloz de Piano, de paso en esta ciudad, cediendo á instancias de varios amigos, han convenido (ausiliados con algunos profesores y aficionados aqui residentes) dar un concierto vocal é instrumental, el Jueves 18, en la casa del Sr. Antonini sita en la plazoleta del muelle, en la cual, dicho Sr. ha cedido jenerosamente un local á propósito".[95] En esta oportunidad Robbio ejecuta varias fantasías sobre motivos operísticos y "El Trémulo, capricho de intelijencia". Tres días más tarde ofrece su segundo y último recital en el cual interpreta "El Carnaval de Venecia, gran Fantasía para Violin, del inmortal Paganini".[96] Cuando al año siguiente actuó en Montevideo el célebre Camilo Sívori, el cronista del "Comercio del Plata" se creyó en la obligación de recordar "la brillante y viva espresión de Robbio". Oriundo de Italia, Austín Robbio volvió a presentarse en Montevideo en 1875 y dedicó al maestro Luis Sambucetti (padre)

el retrato suyo que luce en el Museo "Francisco Sambucetti". Según tradición familiar conservada en la familia de este músico uruguayo, Robbio era un ejecutante brillante, pero de una espectacularidad tal que se le tenía por un "fantasista" más aún que por un instrumentista serio. Un grabado que representa a Robbio en la época en que actuó en Montevideo y que ilustra las presentes páginas, nos ha llegado a través de la familia Uguccioni.

Carlos Wynen. — En ese mismo año de 1849 intervino en los conciertos de la Casa de Comedias un violinista llamado Carlos Wynen que acostumbraba a cerrar sus conciertos ejecutando una pieza en un instrumento de paja y madera. El 4 de febrero se presenta por primera vez en público y después de interpretar al violín "La Melancolía" una página de "inspiración sentimental" y las variaciones de Paganini sobre "El Carnaval de Venecia", anuncia: "Gran Fantasía brillante sobre motivos de Guillermo Tell, de Norma, ejecutada en el Instrumento Ruso (Yerowa y Salamo) de paja y madera, por Carlos Wynen, acompañado en el piano, por el profesor Sr. Pelegrini".[97] Vuelve a presentarse el día 10 del mismo mes y la crítica de la época le reconoce "precisión y delicadeza" en sus ejecuciones.

Francisco Javier Guridi y sus hijos Manuel, Lorenzo y Francisco Antonio. — Entre los años 1849 y 1852 actúa en Montevideo una familia española de músicos encabezada por Francisco Javier Guridi. En el programa del primer concierto que tiene lugar el 5 de agosto de 1849 se expresa lo siguiente: "GRAN CONCIERTO INSTRUMENTAL POR LOS ESPAÑOLES D. Francisco Javier Guridi y sus tres hijos, profesores de Música en España y que acaban de llegar á esta capital procedentes de Burdeos á petición de varios compatriotas y otras personalidades distinguidas de esta Ciudad se han decidido á dar un Concierto Instrumental en los términos que se expresan. La funcion se distribuirá en dos partes. *Primera.* 1.° Gran Sinfonia de la ópera Represaglia. 2.° Grandes variaciones compuestas por D. Francisco Javier Guridi y egecutadas por él y sus tres hijos. 3.° Caprichos para piano por el mismo D. Francisco Javier Guridi. 4.ª Grandes variaciones compuestas por el jóven D. Manuel Guridi, de edad de 16 años; primer violinista y ejecutadas por el mismo con acompañamiento de violin y bajo. *Segunda Parte.* 1.° Brillantes variaciones obligadas á violin con acompañamiento de piano, 2.° violin y bajo. 2.° Variación sobre la linda Jota Aragonesa compuesta por D. Francisco Javier Guridi y ejecutadas por sus 3 hijos. 3.° Los Suizos linda tanda de walses del célebre Arause, ejecutadas por el padre y sus tres hijos. El Concierto tendra lugar en la casa del Sr. Mendoza núm. 317, calle del 25 de Mayo, el próximo Domingo 5 del corriente dando principio á las 7-½. Las entradas estaran de

venta en la Libreria de Hernandez, calle del 25 de Mayo núm. 236, desde el Sábado 4 del mismo".[98] Después de actuar repetidamente en el Teatro, en julio de 1852 anuncian por los diarios: "Los profesores de música Dn. Manuel y D. Lorenzo Guridi, no habiendo tenido tiempo de hacerlo personalmente, se despiden de sus amigos, llevando para siempre los recuerdos de la amistad y buen acojimiento que han hallado en este país".[99]

Camilo Sívori. — Había nacido en Génova el 25 de octubre de 1815 y cuando apenas tenía seis años de edad, ante sus excepcionales aptitudes, Paganini se brindó para darle lecciones, componiendo para él, un Concertino y seis sonatas para violín con guitarra, viola y violoncelo. Sivori comenzó sus giras de concierto a los diez años de edad y tocó en 1828 en la sala Chantereine de París acompañado nada menos que por Liszt. A los 35 años de edad llegó a Montevideo hallándose a la sazón en la plenitud de su carrera que había de perdurarse largos años más tarde hasta que la muerte le encontró en su ciudad natal el 18 de febrero de 1894 a edad avanzadísima y en plena actuación todavía. Cinco conciertos ofreció en Montevideo en la temporada del 1850, presentándose por primera vez el 16 de marzo bajo el título de "Unico discípulo de Paganini". En un desborde admirativo, el crítico musical del "Comercio del Plata" escribió estas asaz calurosas líneas: "Yo lo he admirado. Lo he oído ejecutar prodijios; sacar sonidos celestiales con su potente arco, y confieso que jamás mis oidos habían hasta entonces escuchado armonía semejante. Porque cada nota de Sivori es una perla, cada cadencia un suspiro anjelical".[100]



FIG. 66. — CAMILO SIVORI, fotografía perteneciente a la Sra. Bianca Tomei de Gagliani.

Con motivo de su "debut" se estampó está crónica más analítica que transcribimos como ejemplo de la admiración que su arte produjera en nuestro público:

"En la noche del 16 tuvimos el placer de oir el violin de D. Camilo Sivori en nuestro teatro, donde aun permanecian vivos los recuerdos de Bizzini (sic) Robbio y Winer que en varias épocas nos han hecho conocer las maravillas de este instrumento de los maestros. Pero á los primeros golpes de arco de este artista, vimos que

habia una superioridad notable sobre todos los que habiamos oido hasta ahora. Recordamos con placer la suavidad y pureza de Bazzini, la brillante y viva espresion de Robbio, y la precision y delicadeza de Winer, pero en el Sr. Sivori, encontramos una correcion y sobriedad en la frase, una claridad en la armonia, una verdad de sentimientos y una posesion tan completa, que su ejecucion no puede dejar de ser comprendida y gustada de todos, y no pueden dejar de fijarse aun en los oidos menos espertos los melodiosos cantos de su arco. La voz humana lleva una ventaja inmensa sobre todos los instrumentos; porque dá á la espresion musical todo el interes de un sentimiento vivo. Se puede decir que da cuerpo y alma á la armonia. Un buen cantor inspira el entusiasmo. Pero para inspirarlo solo por efecto de una armonia fugaz, arrancada de las cuerdas de un instrumento inerte, se necesita superioridad rara. A ella sola debe el Sr. Sivori los aplausos repetidos que recibió del público; a la claridad y dulzura con que hacia comprender la melodia; a la perfeccion con que sacaba de las cuerdas de su violin esos triunfos de trinos y sonidos armoniosos que iban á perderse en las ultimas notas de la escala, como un espiritu que se evapora al aire. En la primera parte, se estreno venciendo con una vanidad de maestro, las dificultades de una pieza escabrosa. En la segunda comentó uno de los deliciosos temas de *Lucia,* esplicando en lindisimas variaciones las tiernas armonias que llenan el tercer acto de aquella ópera. La tercera parte que fue la mas aplaudida, se componía de cantos graciosos y sencillos, en que sacó del violín sonidos admirables. Un maestro oiria esta pieza como un juguete, pero el público le interrumpía con sus aplausos, porque eran armonias que se pegaban al oido, graciosas, lijeras, y comprendidas de todos. Ha sido en fin una funcion deliciosa; y por nuestra parte deseamos al Sr. Sivori, en todas partes, el buen exito que aquí merece su talento. El buen desempeño de la orquesta, bajo la dirección del Sr. Pensel; y el Sr. Keifer en su solo de Piston, tuvieron tambien, y con justicia, una parte, en los aplausos del numeroso concurso".[101]

Amadeo Gras. — Había nacido en Amiens, departamento de Somme en Francia, a principios de 1805 y era hijo segundo de Simón Gras y Flavia Miquelart.[102] En 1822 recibió lecciones de pintura de Gouder y Regnault y en 1825 actuó como primer violoncelo del Teatro de la Opera de París y Profesor de dicho instrumento en la Academia Real. En 1827 llega a Montevideo por primera vez y en ese mismo año actúa en Buenos Aires con Santiago Massoni en los salones de la Sociedad Filarmónica, pasando luego a Chile. En 1829 vive en Burdeos donde pinta varios cuadros sobre temas históricos y en 1830 pasa a Londres para integrar la orquesta del "King's Theatre" acompañando en ese año a Paganini en varios conciertos en la corte de Jorge IV. En junio de 1832 vuelve a Buenos Aires actuando allí en su doble menester de músico y pintor. El 6 de febrero de 1833 aparece en los periódicos de Montevideo por primera vez el siguiente aviso:

"RETRATOS AMADEO GRAS, retratista al oleo, tiene el honor de anunciar al público de esta capital que, de regreso de su viaje á Francia, ha abierto su taller. Trae los colores mas esquisitos. Retratos al Daguerreotipo con colores"[103].

Meses más tarde Gras forma hogar en nuestra capital casándose en la Iglesia Matriz el 15 de octubre con Carmen Baras, uruguaya, hija de José Baras, español y Marcelina Armada, uruguaya. Al año siguiente parte para Buenos Aires y realiza una extensa gira

por las provincias. Retorna al Uruguay en varias oportunidades —1846, 1848— hasta que en esta última fecha abre un taller de daguerreotipo con colores en Montevideo. Cuando los grandes conciertos de Sívori en 1850, Gras que había tocado con Paganini, maestro éste a su vez del violinista que nos visitara, se ofrece a ejecutar en su concierto. En ese sentido nos explica esta situación el "Comercio del Plata": "El Sr. D. Amadeo Gras, tan conocido en esta ciudad por su maestría en el *violoncelo*, tuvo la condescendencia de acompañar al Sr. Sivorí en la noche del 16. Se nos informa que tocará un duo con el Sr. Sivori, si este vuelve a presentarse en público. Lo deseamos y creemos que serán oidos con muchisimo placer".[104]



FIG. 67. — AMADEO GRAS, autorretrato ejecutado en París en 1830.

Dos años más permanece en Montevideo, y se establece por fin en 1854 en Gualeguaychú (Entre Ríos), habiendo tenido 12 hijos y pintado cerca de 2.000 retratos hasta su fallecimiento acaecido en esa localidad el 12 de setiembre de 1871. Sus restos descansan en el Cementerio de la Recoleta en Buenos Aires. En Montevideo, Amadeo Gras fué uno de los más grandes violoncelistas que actuaron en el Uruguay en el siglo XIX, y su obra pictórica, por la frescura e intención y por su robusta técnica figura en primer plano entre la pléyade de los retratistas europeos afincados en el Plata en esa época.

Pablo Faget. — En el año 1851 llega a Montevideo el músico francés Pablo Faget, estableciéndose de inmediato como maestro de piano y canto y ofreciendo al año siguiente en la Casa de Comedias un recital el 18 de mayo; en esa oportunidad interpreta un Nocturno de Dohler, las variaciones de Prudent sobre el sexteto de "Lucia de Lammermoor" de Donizetti, el Trémolo de Rosellen y un estudio de concierto de Zimmermann, alternando estas intervenciones al piano con dos páginas ejecutadas en harmonium.[105] Discípulo del Conservatorio de París, propietario de una importante casa de música y maestro de piano, la figura de Faget se destaca netamente en la sociedad musical montevideana hasta fines del pasado siglo. En el ca-

pítulo correspondiente a los precursores de nuestra música, trataremos con más extensión su importante actuación en nuestro medio ambiente.

Alberto Bussmayer. — Las primeras versiones de las célebres Rapsodias Húngaras de Liszt y de la "Invitación a la danza" de Weber, fueron realizadas en Montevideo por el pianista Alberto Bussmayer. Actúa por primera vez el 11 de julio de 1853 en el Salón de Baile Montevideano; el 28 de noviembre de ese año, se presenta en el Teatro este ejecutante quien interpreta el Andante y final de un Concierto para piano y orquesta de Mendelssohn, "La Hilandera", de Litolf, la inevitable fantasía sobre "La Sonámbula" de Bellini y una pieza que anuncia como "Galopa Húngara" de Liszt[106]. La aparición de dos nombres permanentes en la historia de la música del siglo XIX —Mendelssohn y Liszt— dan a su concierto una nota excepcional. El crítico del periódico "El Orden"en su número del 27 de noviembre de 1853 expresó estas definitivas palabras: "El Sr. D. Alberto Bussemeyer es, sin duda alguna el mejor maestro de fortepiano que haya llegado a Montevideo".

Enrique Palmarini. — El 4 de febrero de 1853, el pianista y cantante Enrique Palmarini ofrece en el Teatro montevideano una "Academia" en la cual da a conocer algunas obras suyas: una Marcha Fúnebre sobre la muerte de Carlos Alberto y unas "Variaciones de gran fuerza, compuestas y ejecutadas por el mismo CON UN SOLO DEDO DE LA MANO DERECHA, y acompañamiento de bajo" y dos canciones: "El paseo de los sepulcros" y "Come e serena la tomba". Su programa se cerró con una parte más festiva: "Miscelánea de POLKAS y WALSES compuestas por el mismo y ejecutadas en piano forte".[107]

Victor Guzmán. — El violinista argentino Victor Guzmán ofrece en la temporada de 1854 tres conciertos en la Casa de Comedias, acompañado al piano por Lambra. Sus programas están constituídos por las inevitables fantasías sobre motivos de ópera y en uno de ellos da a conocer una de las Polcas que hicieron época a mediados de siglo: "Las Hijas del Plata", compuesta por el mismo Guzmán. Sus actuaciones se realizan el 12 y el 25 de marzo y el 23 de abril de ese año. En sus conciertos ejecuta aquel instrumento ruso de paja y madera (Yerowa y Salamo) que diera a conocer por primera vez en 1849 el violinista Carlos Wynen. Un crítico montevideano se expresa así acerca de Victor Guzmán: "El Sr. Guzman ha agradado vivamente: es un inspirado artista, cuyo instrumento, poseído de las afecciones más tiernas del alma, las expresa con toda perfección y al parecer las esalta".[108]

Gustavo Nessler. — El 23 de setiembre de 1855 se presenta en Montevideo "el Sr. Nessler pianista alemán, dicipulo del conservato-

rio de Paris"[109] ejecutando un Estudio de Concierto de Prudent, una página de Osborne intitulada "Lluvia de perlas" y "La ilustración del Profeta" de Liszt; se trata en este último caso de una de las paráfrasis de concierto de Liszt sobre "El Profeta" de Meyerbeer. Radicado posteriormente en la Argentina, Gustavo Nessler dejó una vasta producción de música de salón para piano, influída directamente por la obra de Gottschalk.

Mme. Belloc. — En el año 1855 actúa en Montevideo una arpista francesa que da a conocer numerosas páginas de Felix Godeffroy, uno de los maestros del arpa en el siglo XIX. Madame Belloc actúa en el Teatro el 23 de mayo y en los salones del Señor Baudrix en la calle Zabala 109, el 25 de junio. Desde las columnas del "Comercio del Plata" un admirador, con frondoso entusiasmo, anticipa el éxito que luego tuvieron sus intervenciones, con estas palabras: "Quiera Dios que nos favorezca el buen tiempo, para que la sociedad dilettanti de Montevideo, tenga el gusto de oir á la Sra. de Belloc, y pueda apreciar los inmensos recursos del arpa, instrumento celestial que nos recuerda el dichoso tiempo de los trovadores. En observando las obras de los grandes compositores, reconoceríamos que el pensamiento de aquellos injenios privilejiados, huyendo de las pasiones, buscaba un asilo en las rejiones etéreas y quién podía mejor inspirarlos esos cantos vagos, amorosos indefinibles, sino el arpa, eco resonante de nuestros pensamientos eróticos, y que repite en toda espresion y verdad, los ardientes suspiros del alma".[110]

Dalmiro Costa, y Lloveras. — La primera actuación de Dalmiro Costa en un escenario se produce el 21 de octubre de 1855. No había cumplido todavía los 20 años de edad y acompaña en esa oportunidad al niño Lloveras, un precoz violinista argentino que ejecuta unas Variaciones sobre motivos de "Lucia de Lammermoor" y de "Beatriz de Tenda" de Donizetti. Además, Dalmiro interpreta una fantasía suya para piano solo. El cronista del "Comercio del Plata" escribe esta página llena de premoniciones: "Las variaciones del joven Costa en el piano, agradaron bastante, é hicieron recordar que cuando ese joven era un niño de 4 años, se hacia notar por la precocidad de sus disposiciones para la música. Si este joven hubiera tenido la fortuna de recibir una educación artística en Europa, la República Oriental, tendría sin duda una gloria que ofrecer; aquella precocidad hacia esperar todo eso de Dalmiro. Nos dicen que el niño Lloveras se vuelve a San Juan, provincia de su nacimiento dentro de unos días ¿será posible que este embrion que tanto promete no pueda hacer sus estudios en un conservatorio europeo? Esto seria por cierto doloroso!".[111] Por ese entonces pasa por Montevideo Segismundo Thalberg, el rival de Liszt, uno de los más grandes pianistas del pasado siglo; desdichadamente, no se puede concertar una actuación suya en Montevideo y Dalmiro Costa marcha a Buenos Aires, donde

recibe lecciones del gran ejecutante en el tiempo en que éste permanece en la vecina orilla en triunfal apoteosis.

Rosa Borra. — La primera concertista que actúa en el Teatro Solís apenas inaugurado, es la violinista argentina de 15 años de edad Rosa Borra. Se presenta por primera vez en la Casa de Comedias el 11 de agosto de 1856 y el 1.° de octubre, al mes de la inauguración del Solís actúa en un concierto ofrecido en el "foyer" del teatro, ejecutando varias fantasías sobre motivos operísticos acompañada por Lambra. En ocasión de su primera presentación los periódicos montevideanos expresan: "Acaba de llegar de Buenos Aires la Srta. Rosa Borra de 15 años, que dará conciertos en el Teatro y en casas particulares. Es violinista y sigue las güellas de Paganini y Sívori".[112]

Sra. de Frery. — La segunda concertista que actúa en el teatro Solís es también una mujer y una violinista. Es la Señora de Frery que se presenta el 4 de octubre de 1856 en una miscelánea vocal e instrumental interpretando una Fantasía de Bériot, un Rondó ruso y unas variaciones de Hauptman. No se consignan críticas posteriores.

Giovanni Tronconi y Gustave Van Marke. — El 10 de setiembre de 1857 se presentan en el Teatro Solís el arpista Giovanni Tronconi, discípulo de Bériot y el pianista Gustave Van Marke discípulo de Thalberg, primeros premios ambos del Conservatorio de París. Sus programas rinden pleitesía a la época: fantasías sobre motivos operísticos. Actúan con singular éxito el 10 de setiembre y el 1.° de diciembre. El 15 de mayo de 1858 vuelve Tronconi a presentarse en el Solís en un intermedio musical durante la función de Madame Labarrère, célebre domadora de fieras...

Arturo Napoleão. — En realidad el primer gran ejecutante que actúa en el teatro Solís es Arturo Napoleão que se presenta el 4 de diciembre de 1857 bajo el título de "notabilidad europea" interpretando cuatro fantasías de Thalberg sobre motivos de las óperas "La Sonámbula", "El Trovador", "Elixir de amor" y "La Hija del Regimiento", ésta última con acompañamiento de orquesta. La crítica de la época en Montevideo le tributa toda su admiración: "Después de Thalberg habrá en el mundo pocos ejecutantes que alcancen el resultado del niño Arturo Napoleón. Aplausos inmensos, coronas y flores han caído a los pies del niño maravilloso".[113]

Arturo Napoleão había nacido en Oporto (Portugal) en 1845, de padre portugués y madre italiana. Trece años tenía, pues cuando se presentó en Montevideo. Diez años más tarde se radicó en el Brasil, y desarrolló allí una vasta obra de docencia y de creación falleciendo en 1925. Con singular éxito volvió a actuar en nuestro país en 1863 y en las postrimerías del siglo XIX. Poseedor de una técnica privilegiada, fué uno de los más grandes pianistas que oyó Montevideo hasta la llegada de Gottschalk en 1867. Su segundo concierto en ese

mismo año de 1857, tuvo lugar en el Solís el 12 de diciembre; acompañado por la orquesta del teatro, interpretó la Fantasía de Prudent sobre motivos de "Lucia de Lammermoor" de Donizetti, la de Ascher sobre "La Traviata" de Verdi, la de Thalberg sobre "Moisés en Egipto" de Rossini y la de Hertz sobre "La Hija del Regimiento" de Donizetti.[114]

Oscar Pfeiffer. — El gran acontecimiento pianístico de 1858 lo constituyó la presentación del pianista Oscar Pfeiffer, oriundo de Montevideo, quien después de haber completado sus estudios en Alemania, volvía a su patria natal a los 34 años de edad en la plenitud de su carrera de virtuoso. El 4 de noviembre realizó su primer concierto en el Teatro Solís actuando en los intermedios de la compañía de comedias de Torres. Su repertorio se hallaba constituído por las inevitables paráfrasis de concierto sobre temas operísticos; algunas de ellas pertenecían a su vasta producción; otras eran las de Gottschalk, Herz y Thalberg. El 18 del mismo mes, el Presidente de la República Gabriel A. Pereira le invita a dar un concierto en la Casa de Gobierno, y cierra luego su actuación en la temporada el 2 de diciembre desde el escenario del Solís. En esta última presentación, volaron coronas de flores al escenario y su éxito realmente triunfal, perduró en el recuerdo de cuantos le oyeron en esa época; años más tarde su nombre se trae a colación en la crónica periodística parangonándosele con los más grandes virtuosos que llegan a nuestras playas. Nacido en 1824 y muerto en triste olvido en Buenos Aires, donde se hallaba radicado, en 1906, su vida y su obra merecen un comentario más reposado. En el capítulo de "Los Precursores" le hemos dedicado más largas líneas.

Arthur Loreau. — Entre la pléyade de virtuosos extranjeros radicados en el Uruguay, destácase la figura del pianista francés Arthur Loreau que se presenta por primera vez en el teatro Solís el 20 de noviembre de 1858 interpretando las variaciones de Herz sobre "La Hija del Regimiento" de Donizetti y la paráfrasis de concierto de Thalberg sobre motivos de la ópera "La muda de Portici" de Auber. Afincado en Montevideo, Loreau, excelente ejecutante y músico de completa escuela, dedícase a la enseñanza del piano y a la crítica musical. En esta última disciplina, sus comentarios sobre la actuación de Ana de Lagrange en 1859, son un modelo de precisión técnica, de equilibrio, de concepto y de objetividad substanciosa, en un ambiente periodístico donde dominan únicamente el floripondio o el vilipendio más exaltados.

Alberto Frauchel. — El 25 de diciembre de 1858 se presenta en el teatro San Felipe, el pianista Alberto Frauchel, uno de los primeros virtuosos que llegan a Montevideo, especializado en el juego de la mano izquierda. Sus variaciones sobre "Casta Diva" de "Norma", escritas para la mano izquierda, provocaron la más entusiasta

acogida de público y crítica. Frauchel pasó luego a Buenos Aires donde repitió su singular éxito.

Alejandro Uguccioni. — Figura consular del arte del violín en nuestro medio ambiente durante la segunda mitad del siglo XIX, Alejandro Uguccioni se presenta por primera vez en Montevideo el 25 de marzo de 1859 desde el escenario del San Felipe. Tenía en ese entonces 18 años y venía de actuar con verdadero éxito en la corte imperial de Río de Janeiro; no era sin embargo la primera vez que pisaba nuestro suelo. Hijo de José Uguccioni, un excelente violinista que había actuado esporádicamente como profesor de orquesta en la Casa de Comedias de Montevideo y en el Teatro de la Victoria en Buenos Aires durante la década 1830-1840, Alejandro nació en Barcelona en 1841. En 1842 su padre se radicó en Montevideo por espacio de cuatro años; sus hijos José y Alejandro, a temprana edad recibieron de él lecciones de música dedicándose el primero al piano y el segundo al violín. En diciembre de 1846, Alejandro que contaba pues cinco años de edad se presentó con gran éxito en el Teatro de la Victoria de Buenos Aires; marchó luego toda la familia a Río de Janeiro radicándose allí hasta 1859 en que retornó a Montevideo definitivamente. Alejandro Uguccioni realizó su concierto inaugural en nuestra capital con un programa de arduas dificultades: un Concierto de Bériot, unas Variaciones de Herz, un Aria Militar "conteniendo cuatro dificiles variaciones en la cuarta cuerda" y cuatro Valses burlescos.

A partir de ese entonces la familia Uguccioni establecióse en Montevideo, falleciendo el padre en enero de 1887 y su hijo Alejandro el 24 de abril de 1895. Alejandro, autor de varias partituras que gozaran de vasta popularidad en la época, "Une nuit á Cadix", "Una lágrima" y una "Marcha fúnebre", fué uno de los abanderados de la música de cámara en nuestro medio ambiente, formando como primer violín un quinteto que integraban además Pedro Martí, Luis Sambucetti (padre), Domingo Debrus y Enrique Engelbrecht en 1878. Su figura merece ser estudiada con mayor pausa en el período finisecular. Dejamos en éste consignado simplemente su nombre entre la pléyade de ejecutantes anteriores al 1860, y remitimos al lector a los excelentes comentarios que sobre él estamparon Mariano Cortés Arteaga ("La Mañana", Montevideo 1.° de noviembre de 1935) y Raúl H. Castagnino ("El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas", pág. 411).

Ricardo Mulder. — Entre los más espectaculares virtuosos de piano del 1859, se destaca el ejecutante y compositor alemán Ricardo Mulder que actúa en el mes de mayo en el teatro San Felipe. En cierto modo las audiciones de Mulder son un remoto anticipo a las que diez años más tarde realizara Gottschalk en el Solís. Así, el 24 de mayo da a conocer una "Gran Marcha triunfal" suya, para tres

pianos (Mulder, Faget y Loreau), orquesta (dirigida por Preti) y banda militar "con acompañamiento de fusilazos" a cargo de un pelotón de soldados de infantería. Sus improvisaciones sobre temas dados por la concurrencia, a la antigua usanza de los maestros del siglo XVIII, causan admiración en nuestro público, y al mes siguiente parte para Buenos Aires donde se radicará por algún tiempo.

Martín (o Simón) Simonsen. — El 10 de noviembre de 1859 se presenta en el teatro Solís Martín o Simón Simonsen, violinista de Su Majestad el Rey de Dinamarca, conjuntamente con su esposa la soprano Fanny de Simonsen y el pianista Arthur Loreau. Su primer recital demostró el valimiento de este gran ejecutante dinamarqués, a quien se le parangona con Camilo Sivori. El cronista de "La Nación" en su número del 11 de noviembre estampó estas palabras: "Debemos no obstante declarar que á nuestro juicio, es el mejor que ha venido a nuestros teatros"... "Simonsen no es uno de esos violinistas charlatanes que se han presentado en nuestros teatros y cuyo mérito consistía en imitar el ladrido de los perros, el maullido de los gatos, el canto del gallo ó el lloro de un niño. Simonsen es el verdadero artista de genio y de estudio"... Sin embargo, en su último recital del 19 de setiembre Simonsen desmintió flagrantemente a su entusiasta admirador de "La Nación", al ejecutar "El pájaro en el árbol", un rondó burlesco de su producción en el cual desarrolló toda una teoría de ornitología musical de muy discutible buen gusto. Al mes siguiente su esposa, la soprano Fanny de Simonsen que hasta último momento había actuado con él, dió a luz una niña en Montevideo, partiendo luego definitivamente toda la familia para Buenos Aires a fines de 1859.

16. La ópera cómica francesa y la opereta. — La ópera cómica francesa instituída por Juan Jacobo Rousseau en el siglo XVIII, toma a mediados del pasado siglo dos direcciones: una, de pretenciosa envergadura que pasa por las obras mayores de Hérold y Thomas y desemboca en la magnífica "Carmen" de Bizet, y otra de agradable y graciosa entonación menor que halla su plenitud en las operetas en un acto de Auber o Massé. Cambia el carácter del texto literario —dramático en la primera y de comicidad chispeante en la segunda,— pero en ambas sobrevive la ordenación musical de la antigua "opera comique" con su alternancia de partes cantadas y de parlamentos hablados. Montevideo comenzó a gustar de este tipo de música francesa tan cara al imperio de Napoleón III en el año 1852. Como había ocurrido con la ópera italiana, en vida de los grandes compositores y a los pocos años de estrenadas sus obras en Europa, nuestra ciudad conoció también esta manifestación musical al través de cuadros de cantantes avezados en estas lides. Y es esta una corriente importante que conviene analizar, pues se cons-

tituye en una de las surgentes del gusto musical en el Montevideo del siglo XIX.

La Compañía francesa que encabezaba el director de orquesta Prosper Fleuriet y que integraban cantantes franceses de primera categoría, ofreció los siguientes estrenos para Montevideo en el transcurso de tres años de actuación:

1852.	Agosto 17.	*El Maestro de Capilla:* Paer.
1852.	Agosto 17.	*La hija del regimiento:* Donizetti.
1852.	Agosto 24.	*Los diamantes de la corona:* Auber.
1852.	Setiembre 1.	*El Dominó negro:* Auber.
1852.	Setiembre 8.	*El Chalet:* Adam.
1852.	Setiembre 8.	*Les rendez-vous Bourgedes:* Nicolo.
1852.	Setiembre 12.	*Le panier fleuri:* Thomas.
1852.	Setiembre 23.	*La dama blanca:* Boieldieu.
1852.	Setiembre 28.	*El nuevo señor de la aldea:* Boieldieu.
1852.	Octubre 2.	*Le pré aux clercs:* Hérold.
1852.	Octubre 9.	*María de Rohan:* Donizetti.
1852.	Octubre 21.	*El Caid:* Thomas.
1852.	Octubre 24.	*Fra Diavolo:* Auber.
1852.	Noviembre 5.	*La Favorita:* Donizetti
1852.	Noviembre 25.	*La Novia:* Aubert.
1852.	Diciembre 11.	*La Embajadora:* Auber.
1853.	Octubre 3.	*La Judía:* Halevy.
1853.	Octubre 22.	*Los Mosqueteros de la Reina:* Halevy.
1853.	Noviembre 4.	*Zampa:* Hérold.
1853.	Noviembre 15.	*La muda de Portici:* Auber.
1853.	Noviembre 28.	*Las bodas de Juanita:* Massé.
1853.	Diciembre 22.	*Carlos VI:* Halevy.
1854.	Enero 6.	*Los Mártires:* Donizetti.
1854.	Enero 26.	*La Sirena:* Auber.
1854.	Febrero 16.	*Roberto el Diablo:* Meyerbeer.
1854.	Diciembre 23.	*El sueño de una noche de verano:* Thomas.

Se podrá observar que en esta cronología figuran varias óperas italianas, dadas algunas de ellas —según se desprende de las referencias periodísticas— a la manera de ópera cómica, es decir, con parlamentos hablados, y, desde luego, en francés. Además dentro de las originariamente francesas, alternan en ellas las óperas dramáticas y hasta la ópera de "gran espectáculo" con las típicas operetas en un acto como "Las Bodas de Juanita" de Victor Massé dada a conocer en Montevideo a los ocho meses de su estreno en París...

En agosto de 1852 llegó a Montevideo la Compañía Lírica Francesa y el día 17 de ese mes puso en escena "El Maestro de Capilla" de Paer y "La hija del regimiento" de Donizetti que, conjuntamente con "La Favorita", "Linda de Chamounix" y "Los Mártires" (versión gálica de "Poliuto") constituyen las cuatro óperas francesas del célebre músico italiano. La compañía estaba integrada por el barítono Emon, los tenores Guillemet, Deveaux, Duthilloy (Sub-director de la Compañía) y Blanchet, las sopranos Anita, Lelia y Sra. de Guillemet y la contralto Sra. de Emon. El director era Prosper Fleuriet quien conducía la orquesta y en algunas circunstancias intervenía en el cuadro de cantantes.

El éxito de la temporada francesa de 1852 animó a su director Prosper Fleuriet a partir para Francia a mediados del año siguiente a los efectos de obtener las últimas novedades del género y mejorar aún más su cuadro de cantantes. La "Revue Musical" de París le acogió con estas palabras: "La Ciudad de Montevideo que hasta hoy no había tenido sino una compañía de italianos, ha formado este año una sociedad por acciones para poder conseguir en la Capital de la República una compañía lírica de artistas franceses, a quienes ofrece una protección señalada. Esta sociedad ha nombrado una comision encargada de vigilar sus intereses. Esta comision tomada entre los más notables y ricos negociantes de la ciudad, se compone de los Señores: Pedro Saenz de Zumaran, presidente. — Nicanor Costa, — Pablo Duplessis, tesorero. — Luis Artayeta, secretario. — Portal. — Mateo Petir y Fermepin. Los directores de la ópera francesa son los Señores Prosper Fleuriet y Julio Dutilloy; son nombres muy inteligentes, que sabran corresponder á las esperanzas y á la confianza de los habitantes de la Capital y agredecerles su proteccion, conduciendo habilmente la empresa lírica que debe contribuir á dar á conocer y apreciar las obras maestras de la música francesa".[115] Fleuriet, de vuelta a Montevideo a fines de 1853, puso en escena el 28 de noviembre "Las Bodas de Juanita" de Massé, una obra maestra del género que recién se había estrenado en el teatro de la "Opera Comique" de París el 4 de febrero de ese mismo año.

La actuación de estos excelentes cantantes franceses despertó en el gusto montevideano un vivo interés que debilitó transitoriamente un tanto el éxito exclusivo de la ópera italiana. Sin embargo, esta emulación dió como resultado el mejoramiento de ambos géneros en nuestro medio ambiente. A las grandes compañías líricas italianas que para triunfar tuvieron que mejorar sus elencos, se opusieron los cantantes franceses, superando también el suyo. Fleuriet había además traído de Francia dos excelentes sopranos, Elisa Lucas y Stephanie Renonville y un tenor, Devaux, que encabezaron el conjunto. Así pudo decir el cronista del "Comercio del Plata" de 1853: "Poseemos hoi en nuestra capital lo que nunca tuvimos: la mas completa, la mas perfecta compañia lírica francesa, que haya llegado todavia á la América del Sud".[116]

17. La zarzuela española. — Cuando en 1657 Calderón de la Barca estrenó "El golfo de sirenas", una égloga piscatoria en un acto con el subtítulo de "Zarzuela", no imaginó quizás el destino popular y directo que había de tener este género nacido en la más alquitarada contienda verbal de dioses mitológicos.

Era costumbre de la corte madrileña de la época de Felipe IV, concurrir al pabellón de caza del rey, situado en las afueras de Madrid en la localidad conocida por el nombre de La Zarzuela, debido

a las muchas zarzas que allí había. José Subirá, a quien hay que concurrir obligatoriamente para todo estudio sobre el teatro musical español, nos ha explicado claramente el nacimiento del nuevo género: "Si el mal tiempo impedía salir a cazar, entonces acudían allá los cómicos profesionales de Madrid para distraer al monarca, con funciones especiales, más breves que las comedias en tres actos. Aquellas obras daban señalada participación al canto y la música instrumental, y pronto fueron conocidas con la expresión "fiestas de la Zarzuela". Primero se oirán ahí canciones sueltas, concertantes y coros; mas cuando se decidió crear obras en dos actos, que equiparasen la importancia literaria y la musical, surgió un nuevo género dramático al que prestó su nombre la botánica por uno de esos azares tan insólitos como pintorescos, bien frecuentes en la vida".[117]

Hacía años, Calderón ya había dado un anticipo del género en "El Jardín de Falerina", pero el rótulo de zarzuela recién fué estampado en 1657 en "El golfo de Sirenas" a la que siguió al año siguiente "El laurel de Apolo", considerada la segunda zarzuela del gran escritor. Desdichadamente no se han hallado todavía las músicas correspondientes.

En la primera mitad del siglo XVIII la zarzuela crece lentamente por obra del compositor Sebastián Durón, cuya "Muerte de amor es ausencia" con letra de Antonio de Zamora tiene un éxito memorable al igual que las zarzuelas de Cañizares con música de Nebra o de Literes. Sin embargo, la llegada a Madrid en 1736 del célebre castrado Farinelli (Carlo Broschi) determina el desplazamiento de la zarzuela de los ambientes cortesanos. Farinelli, favorito de Felipe V y luego de Fernando VI, implanta una dictadura musical en pro de la ópera italiana, y la zarzuela es recogida en ambientes más populares cuando Ramón de la Cruz transforma la égloga mitológica en frescos y directos cuadros de costumbres. A mediados del siglo XVIII nace con enormes bríos la Tonadilla Escénica y junto a ella se instala un tanto tímidamente la zarzuela. España respira popularmente desde el punto de vista de la música escénica en esa época, a través de estos dos géneros.

Don Ramón de la Cruz es el "libretista" que transforma a la zarzuela en lo que hoy es todavía este género. Sus piezas "El tutor enamorado" con música de Luis Mison o "El Licenciado Farfulla" (1776) musicalizada por Antonio Rosales, representan los exponentes más expresivos de esta forma. Junto a ellas cabe destacar las zarzuelas "Clementina" de Boccherini otro de los grandes de la música que al igual que Domenico Scarlatti no puede evadirse de la atracción espiritual y física de España, y "El Barón de Illescas" con letra de Moratín y música de José Lidón.

Las zarzuelas dieciochescas pasaron al Montevideo colonial alrededor del 1800. En el inventario de la Casa de Comedias

Cancion de Manolo

En la Zarzuela la Castañera

Coro

Allegretto

FIG. 68. — Canción y coro de la primera zarzuela que se escuchó en Montevideo, "Geroma la Castañera" de Mariano Soriano Fuertes, en versión de la época, para guitarra. (Colección de Lauro Ayestarán).



Fig. 69. — MARIANO SORIANO FUERTES, autor de la primera zarzuela que se cantó en Montevido.

levantado entre 1814 y 1816 se registran libretos de zarzuelas conservados en su archivo: "El que de ajeno se viste" y "Las tramas burladas". Además se conservaban las partituras y partes de otras dos: "El Licenciado Farfulla" y "La majestad en la aldea".[118] No hay, sin embargo, indicación expresa de que ellas se ejecutaran en Montevideo, por más que la pobreza de los periódicos en ese entonces no permitía que se estamparan los detalles de las funciones del teatro. Es de todas maneras muy probable que ellas se conocieran por nuestro público al igual que las tonadillas.

En ese mismo inventario aparece un tipo de piezas sueltas, pertenecientes al ciclo de la zarzuela y de la tonadilla, que se cantaban con acompañamiento de guitarra, a manera de entremés entre los actos de las comedias y que se llamaban "Princesas". En el folio 116 vta. de dicho documento y con referencia al archivo musical del coliseo montevideano, se lee: "Músicas de Princesillas acomodadas p.a var.s Comed.".

La zarzuela española se define, en su postrera evolución, en la década 1830-1840. La primera zarzuela del siglo XIX correspondiente a la forma que todos hoy conocemos, data de 1832 en que Pedro Albéniz, Ramón Carnicer (el autor del Himno Nacional de Chile), Baltasar Saldoni y Francisco Piermarini, estrenan conjuntamente "Los enredos de un curioso", zarzuela colectivamente escrita para los exámenes finales del "Conservatorio de Música" de Madrid e interpretada por los alumnos de esta institución fundada oficialmente dos años antes. Mariano José de Larra fué el libretista de la segunda zarzuela española del siglo XIX estrenada el mismo año: "El rapto", con música de Tomás Genovés, y a ella siguió "La novia y el concierto" de Basilio Basili sobre un texto literario de Bretón de los Herreros en 1839.

La primera obra ponderable de este renacimiento de la zarzuela fué "Geroma la castañera" de Mariano Soriano Fuertes, letra del actor Mariano Fernández, que constaba de 11 números musicales y que fué estrenada en el teatro del Príncipe de Madrid el 3 de abril

de 1842. Originariamente fué calificada como "tonadilla" y 12 años más tarde se conoció en Montevideo bajo el rótulo de zarzuela, siendo la primera que inició en nuestro medio la historia de este género, cuya cronología inicial montevideana se desarrolla de la manera que sigue:

1854. — Noviembre, 24. *"Geroma la castañera"*, de Mariano Soriano Fuertes, letra de Mariano Fernández, por la Cía. de Micaela Roca.

1854. — Diciembre, 28. *"Buenas noches Don Simón"*, de Cristóbal Oudrid, letra de Luis Olona, por la Cía. de Micaela Roca, con Fernando Quijano, Petronila Serrano y otros.

1855. — Julio, 27. *"La venta del puerto o Juanillo el contrabandista"*, de Cristóbal Oudrid, letra de Mariano Fernández, por la Cía. de Micaela Roca.

1855. — Diciembre, 18. *"El Duende"*, de Rafael Hernando, letra de Luis Olona, por la Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso.

1855. — Diciembre, 25. *El Tío Canillitas o El Mundo Nuevo de Cádiz"*, de Mariano Soriano Fuertes, letra de José Sanz Pérez, por la Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso.

1856. — Enero, 3. *"Jugar con fuego"*, de Francisco Asenjo Barbieri, letra de Ventura de la Vega, por la Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso.

1856. — Enero, 13. *"Es la cachi!"*, zarzuela andaluza, música de autor desconocido y letra de Francisco Sánchez de Arco, por la Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso.

1856. — Febrero, 23. *"Tramoya!"*, de Francisco Asenjo Barbieri, letra de Luis Olona, por la Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso.

1856. — Marzo, 11. *"El valle de Andorra"*, de Joaquín Gaztambide, letra de Luis Olona, por la Cía. Española de Enamorado, Torres y Fragoso.

1857. — Marzo, 3. *"La sal de Jesús"*, zarzuela andaluza, música de autor desconocido, letra de Francisco Sánchez de Arco, por la Cía. de Matilde Duclós.

1857. — Noviembre, 14. *"Sustos, apuros y lances por seguir a una mujer ó Viaje dramático"*, de Joaquín Gaztambide, letra de Olona, por la Cía. Duclós-Segura.

1858. — Setiembre, 24. *"La campanilla"*, de Donizetti (Se trata de la opereta "Il campanello di notte", arreglada en forma zarzuelesca) por la Cía. Duclós.

1859. — Julio, 18. *"El Vizconde"*, de Francisco Asenjo Barbieri, letra de Francisco Campodrón, por la Cía. Duclós.

1859. — Julio, 28. *"La cola del Diablo"*, de Cristóbal Oudrid, letra de Luis Olona, por la Cía. Duclós.

1859. — Setiembre, 29. *"Colegialas y soldados"*, de Rafael Hernando, letra de Mariano Pina y Francisco Lumbreras, por la Cía. Duclós.

1859. — Octubre, 27. *"El Grumete"*, de Emilio Arrieta, letra de Antonio García Gutiérrez, por la Cía. Duclós.

1859. — Octubre, 27. *"El Campamento"*, de José Inzenga, letra de Luis Olona, por la Cía. Duclós.

1859. — Noviembre, 13. *"Pepa la cigarrera"*, zarzuela andaluza, música de autor desconocido, por la Cía. Duclós.

La primera compañía de zarzuela que tuvo Montevideo, se improvisó en nuestra capital sobre la base de la actriz y cantante española Micaela Roca y con intervención de los actores nacionales Fernando Quijano y su madre Petronila Serrano. En noviembre de 1854 se puso en la escena del Teatro San Felipe la ya célebre zarzuela de Mariano Soriano Fuertes "Geroma la castañera", a la que siguieron "Buenas noches Don Simón" y "La venta del puerto ó Juanillo el contrabandista", ambas de Cristóbal Oudrid. El género zarzuelesco no estaba definido enteramente en estas dos últimas obras,

al punto de que "Buenas noches Don Simón" era una adaptación del "vaudeville" francés "Bonsoir, Monsieur Pantalon".

En realidad, la segunda temporada, que abarcó desde fines de 1855 hasta abril de 1856, fué la que cimentó el prestigio de la zarzuela en nuestro medio ambiente. Débese a Fernando Quijano la implantación de este género, ya que a mediados de 1854, había iniciado tratativas para traer a Montevideo uno de los conjuntos más nutridos de zarzuela andaluza que triunfaba en la ciudad de Cádiz. De ello nos da cuenta la revista "Eco de la Juventud Oriental" en cuyo número correspondiente al 25 de junio de 1854 se estampa lo que sigue:

"Hoy se nos comunica una carta que el Sr. Quijano ha recibido por la casa de Soriano de Buenos Aires, escrita por el director de la compañía dramática que trabaja a la sazón en el teatro principal de Cádiz. En esa carta se le participa que en el mes actual concluyen los compromisos que esa compañía tiene en aquel teatro, y que desde luego estará pronta a partir a esta capital. La compañía mencionada se compone del siguiente personal:

Primer actor y director, D. Francisco Torres; 2.° íd., D. Joaquín Cabella; Id., D. José Govea; Galán jóven, D. Manuel Villena; Id. íd., D. José Cabello; Primer barba, D. Vicente Reina; 2.° íd., D. Félix Bella; Primer característico, D. Francisco Fragoso; Gracioso, D. Antonio Calle; Primera actriz, Carolina Montesinos; 2.ª íd., Dolores Fernández; Dama joven, Luis Martínez; Característica, María Catalá.

Cuerpo de Baile Español

1er. bailarín y director, D. Diego Gutiérrez; 2.° íd., José Vida; 2.° íd., Antonio Fernández; 2.° íd., José Romero; 2.° íd., Manuel Romero; 1.ª bailarina, Dª. Francisca Bueno; 2.ª íd., Josefa Grandé; 2.ª íl., Emilia Grandé; 2.ª íd., Antonia Martínez; 2.ª íd., Josefa Huertas.

Maestro de música, D. Santiago Ramos; Director de Zarzuelas y óperas cómicas, Antonio Viason.

El Cuerpo de baile, representa y ejecuta con la compañía las *Zarzuelas andaluzas* y las *óperas cómicas* que hoy están más en boga en España: de estas últimas trae el director 27 partituras, ya ejecutadas y prontas para ponerlas en escena".

Esta compañía, con algunos pequeños cambios, llegada al año siguiente, inició sus funciones a fines de 1855 y además de las tres zarzuelas ya conocidas en Montevideo, estrenó "El Duende" de Hernando, "El Tío Canillitas ó El Mundo Nuevo de Cádiz" de Soriano Fuertes, "Jugar con fuego" y "Tramoya!", de Barbieri, "El valle de Andorra" de Gaztambide y una zarzuelita andaluza de autor desconocido: "Es la Cachí!".

De entre todas ellas destácase "Jugar con fuego" de Francisco Asenjo Barbieri, el eminente musicólogo del "Cancionero de Palacio", quien estrenó esta obra en Madrid en 1851, sobre un texto de Ventura de la Vega. Era la primera "zarzuela grande" del género y de inmediato se hizo popularísimo uno de sus números, el feliz "coro de locos", que se cantó por todo Montevideo a principios de 1856 en ocasión de su estreno en nuestra capital.

Esta compañía española de 1856 implantó el género con tal poder de arraigo que sus acciones subieron a la par de las de la ópera ita-

liana. Como en ese mismo año se inaugura el teatro Solís como templo propicio para esta última forma, la Casa de Comedias, llamada a la sazón teatro de San Felipe, va a ser el que cobijará el nuevo género. La rivalidad entre la ópera y la zarzuela, se convierte en la rivalidad entre el Solís y el San Felipe, cuyos respectivos empresarios no paran mientes en traer a nuestras playas los mejores conjuntos europeos.

La tercera temporada de zarzuela se inició en marzo de 1857 con casi todos los elementos de la compañía Enamorado, Torres y Fragoso, pero con la participación en los papeles capitales de dos excelentes cantantes: Matilde Duclós y Rosarito Segura, esta última una joven de 23 años que iniciaba una brillante carrera teatral.

Francisco Acuña de Figueroa que en esa época publica su "Mosaico Poético", nos ha dejado sus inevitables loas a ambas actrices. Dice así, por ejemplo, sobre Matilde Duclós:

"Gloria al jénio! Matilde Soberana
La reina del teatro y de las bellas
Hoi se alza, como siempre, á las estrellas,
Y en cada corazón tiene un dosel... [119]

En esta segunda temporada se repitieron todas las zarzuelas dadas anteriormente y se estrenaron tres nuevas: "La sal de Jesús", "Es la Cachí" y "Sustos, apuros y lances por seguir a una mujer ó Viaje dramático" de Joaquín Gaztambide con letra de Luis Olona.

En 1858 la misma compañía Duclós-Enamorado, dió a conocer la zarzuela de Donizetti "La Campanilla", el 24 de setiembre. Tratábase de la célebre opereta "Il campanello di notte", escrita en Nápoles en el término de una semana en 1836, al año siguiente de "Lucia". En ella Donizetti había tomado como base un "vaudeville" francés, "La sonette de nuit", y la compañía que se hallaba en Montevideo, la había traducido al castellano, presentándola como zarzuela.

En realidad, la más brillante temporada de zarzuela de este período, se desarrolla en el teatro Solís de julio a noviembre de 1859. Matilde y Carolina Duclós, conjuntamente con José Enamorado, Santiago Ramos, Carmen Rodríguez y las hermanas María y Elisa Barreda, brindaron siete estrenos, entre ellos "El Vizconde" de Barbieri, "La cola del Diablo", de Oudrid y "Colegialas y soldados", de Hernando.

La batalla por el nuevo género que nacía, estaba ganada y durante toda la segunda mitad del siglo XIX, la zarzuela española compartió con la ópera italiana el gusto musical montevideano.

19. Los directores de orquesta. — La aparición del director de orquesta como persona especializada en esta disciplina, data de un siglo y medio a esta parte. El primer violín era, hasta el 1800, el director ocasional de los primitivos conjuntos sinfónicos, intervi-

niendo desde su atril como simple ejecutante de orquesta y, poniéndose de pie en los pasajes solfísticamente más arriscados, marcaba el compás con el arco para volver a ocupar su lugar en el resto de la obra. En otras oportunidades el "maestro al cembalo" hacía las veces de director de orquesta como aún hoy, en ciertos conjuntos de salón, cumple esta función el pianista acompañante. Desde luego que las funciones de música escénica —ópera o ballet— exigían desde tiempos pretéritos la presencia de un director que coordinara el palco escénico con el foso orquestal, y la figura de este conductor que golpeaba con su largo bastón desde el atril, los tiempos del compás, va a adquirir rasgos más precisos y definidos cuando las orquestas de cámara pasan a los escenarios teatrales.

En Montevideo, a fines del siglo XVIII, anda por los papeles de los archivos de teatro o de las cantorías eclesiásticas, el nombre de un director de conjuntos más o menos sinfónicos: Tiburcio Ortega. Cuando en 1795 el Virrey Don Pedro de Melo de Portugal es recibido en audiencia solemne por el Cabildo de Montevideo, un grupo orquestal de once ejecutantes dirigido por Ortega le ofrece una audición. El nombre de Tiburcio Ortega está presente, además, en numerosos documentos anteriores como organizador de conjuntos en las funciones religiosas realizadas en la antigua iglesia de San Francisco, en la Catedral y en la Capilla de la Caridad. Es en realidad el músico más destacado que actúa en Montevideo durante el siglo XVIII y presumiblemente fuera el conductor de orquesta de la Casa de Comedias en la época de su fundación y hasta la aparición en 1806 de Juan Cayetano Barros. Nos falta, desdichadamente, la prueba fehaciente de este aserto pero no es simplemente gratuita esta suposición. En 1816 Tiburcio Ortega pertenece todavía a la orquesta del teatro. En la página 136 nos hemos referido a él.

Hasta 1860 ocuparon la dirección de orquesta de la Casa de Comedias, 18 músicos que se suceden en el siguiente orden:

1793 — *Tiburcio Ortega* (?)
1806 a 1829. *Juan Cayetano Barros,* con intervención esporádica en 1822 de *Santiago Massoni.*
1829 a 1837. *Antonio Sáenz,* con intervenciones de *Juan Ré* (1836).
1838 a 1848. *Francisco José Debali,* con intervenciones de *Andrés Guelfi* (1840-1847) y *Demetrio Rivero* (1842).
1849 a 1851. *Ignacio Pensel,* con intervenciones de *Domingo Parodi* (1850-1851).
1852 a 1854. *Prosper Fleuriet,* director de la Compañía Francesa, y *Juan Víctor Rivas,* director de la Compañía Italiana. Intervención esporádica de *Lorenzo Montersino* (1852).
1855 a 1860. *Luis Preti,* con intervenciones importantes de *César Dominicetti* y *Clemente Castagneri,* y esporádicas de *Luis Sambucetti* (padre) y *Celestino Griffon.*

Juan Cayetano Barros. — El 20 de marzo de 1806 se firma en Montevideo un contrato entre Manuel Cipriano de Melo fundador del Teatro y Juan Cayetano Barros, por el cual éste último asume las

funciones de primer violín y director de orquesta de la Casa de Comedias.[120]

Este documento tiene dos detalles muy curiosos: el de las obligaciones de Barros, y el hecho de que uno de los testigos del contrato sea nada menos que Bartolomé Hidalgo, nuestro primer poeta gauchesco, quien a la sazón contaba 18 años de edad y era por ese entonces empleado del Ministerio de Real Hacienda en calidad de meritorio junto a don Jacinto Acuña de Figueroa, padre del fecundo versificador.[121] Creo que es este el primer contacto que tuvo Hidalgo con la Casa de Comedias de la cual, diez años más tarde, había de ser director.

El texto de este antiguo contrato es sumamente curioso porque por él se obliga a Barros a realizar, tareas docentes musicales —acaso sea el primer maestro oficial de música— y dice así:

trata d.n Manuel Cipriano de Melo, y Juan Cayetano de Barros.

— — — — — — — — —

Dia de su otorgam.to despache a cada interesado una Copia testimoniada del y de este Ynstrum.to
Y lo anoto

Cávia

En la Ciudad y Puerto de Montev.o a veinte y seis días del mes de Marzo del año de mil ochocientos seis. Ante mi el infrascripto Ess.no de S. M. y á presencia delos tgos. que a la conclusión irán nombrados comparecieron d.n Manuel Cipriano de Melo vecino de esta dha Ciudad y Juan Cayet.no de Barros residente en ella á los q.e certifico q,e conozco y digeron: Que teniendo celebrado entre sí una contrata, para su mayor estavilidad hán acordado reducirla a Ynstrum.to pp.co como asi lo executan por medio del presente, por cuyo tenor declaran q.e le obligan á guardar y cumplir lo q.e se contiene en los siguientes capitulos—

1.a Primeramente: Que desde esta fha. queda recivido dicho Juan Cayetano al cargo y exercicio del primer violin y Maestro dela Orquesta del Coliseo ó Casa de Comedias q.e tiene en pie el d.n Manuel Cipriano en esta Plaza, deviendo continuar en el por el termino de tres años contados desde esta fha, con el goce del sueldo desesenta p.s mensuales, y á mas de ello dos pesos mas por cada noche de funcion q.e toque el violin [f. IV.] en dha Casa. siendo prevencion que si por algun luto de persona, o peste, sitio de Plaza, ó por otra causa legitima, estuviere por algun tiempo cerrada dicha Casa, devera gozar el medio sueldo de los referidos sesenta p.s mientras-subsista aquella circunstancia, lo q.e igualmente deverá entenderse en el tiempo de quaresma pero con la obligacion de q.e en todos estos casos hade enseñar y aleccionar siempre a los cantores q.e hay y huviere en lo subcesivo sirviendo en la citada casa.

2.a Que no hade poder ninguno de anbos otorgantes durante el termino de esta contrata separarse de ella ni solicitar alteracion en el precio estipulado pero en el caso de q.e el referido Barros quisiese pasar a la Bahia de todos los Santos á vuscar

a su Madre p.ª conducirla a estos Dominios, ó á emprehender algun otro negocio de sus intereses particulares, se lo permite desde ahora el d.n Manuel con la precisa condicion q.e hade dejar en su lugar un substituto a satisfaccion suya, q.e se obligue á cumplir las convenciones de esta [f. 2] Contrata, p.ª q.e en ningun modo quede abandonada la pp.ca diversion — — — — — — — — — — — — — — — — — —

3.º Y finalmente: Que ha de ser del cargo y resorte del indicado Barros combocar a los cantores, y demas Musicos de la Casa p.ª los ensayos que deven hacerse en lo q.e sea relativo á Musica o canto, pues como tal Maestro de la Orquesta deve dar a su arvitrio las disposiciones q.e juzgue convenientes al mejor desempeño de su encargo, debiendo seguir los referidos Musicos y Cantores las reglas q.e él diere ó modificaciones q.e hiciese en materia de canto y musica p.ª el mejor servicio del ppco.

Cuyos capitulos y condiciones se obligan a guardar religiosamente sin reclamarlos en manera alguna y con ningun pretexto; y si lo hicieren consienten q.e al q.e asi lo executase no se le oiga en juicio ni fuera de él, antes bien se le condene en costas como a q.n intenta como manifiesta temeridad accion ó dro q.e no le corresponda, siendo visto p.r el mismo hecho haverlos aprobado y ratificado como mayores vinculos y firmezas añadiendoles fuerza [f. 2v.] á fuerza y contrato á contrato. Y al cumplim.to y estavilidad de la presente Ess.ra en cuyos traslados consienten, obligaron sus personas y bienes muebles y raices havidos y por haver en la mas bastante forma de dro. En cuyo testimonio asi r spec[illegible]nte lo otorgaron y firmaron en este Regtro. de Contratos de la Ess.nia unica pp.ca de esta Ciudad, q.e actualm.te corre a mi cargo, siendo testigos d.n Justo Pastor Chorroarin, y d.n Bartolome Hidalgo, vecinos de q.e doy fe, en este papel comun p.r no usarse del sellado—

Manuel Cipriano de Melo

Dros. once rea.s

Juan Cayetano Barros

Ante mi—
Pedro Felic.º Sainz de Cavia
Ess.no de S. M."

En 1816 Juan Barros seguía al frente de la orquesta del Teatro percibiendo treinta pesos mensuales y un suplemento de diez pesos y cuatro reales por concepto de actuaciones extraordinarias.[122]

En 1824 la orquesta de la Casa de Comedias poseía unos catorce músicos y su costo, por función, ascendía a la suma de 26 pesos y seis reales. En ese entonces la Hermandad de Caridad administraba el Teatro y en varias oportunidades se brindaban funciones a beneficio de esa corporación caritativa. Juan Cayetano Barros, Hermano de la Cofradía, se prestaba gratuitamente a desempeñar su puesto de conductor y de violín solista. En la función realizada el 25 de diciembre de ese año la orquesta presentó la siguiente cuenta:[123]

Musica

Bernardino	" 2 " 2	
Miguel	" 2 " 2	
Ciriaco	" 2 " 2	
Llagas	" 2	
Jose M.ª	" 2	
Laverne	" 2	
Sebastian	" 2	
Pinheiro	" 2	
J.e Joaq.n	" 2	
Preto	" 2	
Luis	" 2	
Vn clarin	" 2	
otro clarinete	" 2	
		26"6

En 1825 sus integrantes eran los siguientes, de acuerdo con la lista de gastos efectuados para la función del 11 de noviembre a beneficio de la Hermandad de Caridad:[124]

"Relaçao do que emporta a Orquesta

João Barros	Gratis
An.to Barros	Gratis
Bernardino Barros	2 — 2
Miguel	2 — 2
Ciriaco	2 — 2
Preto	2 —
Chagas	2 —
Laverne	2 —
Pancho	1 — 4
Pinheiro	1 — 4
Florencio	1 — 4
Souza	2 —
	19 2

Alrededor del 1828 el nombre de Juan Cayetano Barros se eclipsa totalmente. La figura de Antonio Sáenz, surge con brillo deslumbrante para el Montevideo de 1829 y se le confía de inmediato la dirección estable de la orquesta del coliseo.

Antonio Sáenz, llegó a Montevideo en junio de 1829 y ocupó casi de inmediato la dirección de la orquesta de la Casa de Comedias hasta 1837; le sucede en este puesto Francisco José Debali. Fué además director de la segunda Sociedad Filarmónica que contó Montevideo ya que la primera data de 1827.[125] En 1830 dió a conocer su música para un Himno Nacional [126] y después de una breve actuación en Buenos Aires en 1831 [127] retornó para ofrecer sus servicios de maestro de composición y de once instrumentos de cuerda y viento.[128] Isidoro De-María detalla la lista de los integrantes de la Sociedad Filarmónica por él conducida en 1834.[129] En 1837 publica en Montevideo su "Guirnalda Musical dedicada a las bellas americanas"[130] y parte luego para el Brasil deslumbrando al público carioca en 1845 en la ejecución de catorce instrumentos distintos.[131] Sobre su importante actuación en nuestra ciudad nos hemos extendido en nuestro libro de 1943 "Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830"; en el capítulo de la presente obra dedicado a "Los Precursores" volvemos sobre él.

Juan Ré. — En 1834, junto a Antonio Sáenz surge la figura de un director aficionado, cuyo nombre debe esconder a un montevideano que hace sus pininos orquestales: Juan Ré.[132] A principios de 1836, con motivo de un conflicto planteado por Sáenz a la Administración de la Casa de Comedias con motivo del pago de una función de beneficencia, Juan Ré lo desplaza y ocupa la dirección del conjunto orquestal en la versión del "Tancredo" de Rossini, interpretado

por la compañía que encabezaba Justina Piacentini. Esta última —ante el fracaso del nuevo director aficionado— solicita a Sáenz que se haga cargo de nuevo de la dirección de la orquesta, pero el empresario aprovecha esta coyuntura para ejercer su autoridad y le propone a Sáenz que se reintegre al teatro pero bajo las órdenes de Juan Ré. Antonio Sáenz, entonces, sale a la prensa con estas palabras: "Por lo que hace al Sr. Ré, confieso que siento en el alma no ver en él un Paganini para aprender. Si este Sr. cree que es un desdoro dar el puesto al que tantos años lo ha desempeñado, yo creo que es más desdoro volver á la orquesta sin que se me dé la satisfacción pedida".[133] Con motivo de una nueva versión del "Tancredo" realizada el 8 de enero de 1836, "El Universal", al día siguiente, estampa esta crítica: "Apelamos á los concurrentes á las exhibiciones líricas, porque ellos comprenderán como nosotros que la historia de la dirección del Sr. Ré, ha correspondido al episodio elocuente del duo del Tancredi, que proclamó á gritos su insuficiencia y corroboró completamente la idea de que el tal Ré, puede tolerarse como un violin en la orquesta de un pueblo civilizado, pero hasta que sepa algo mas, no podrá dirigir sino la de alguna aldea".

El pleito se liquidó de inmediato.

Francisco José Debali. — La vida y la obra de Francisco José Debali serán estudiadas en el capítulo dedicado a los Precursores. Corresponde al presente parágrafo analizar su actuación al frente de la orquesta del Coliseo. A partir de 1838 el nombre de este distinguido maestro húngaro comienza a aparecer en las funciones del teatro como clarinetista y como director. En 1841, su cargo de Maestro Mayor del Ejército (en el cuerpo de Guardias Nacionales) le impide atender de una manera permanente esas funciones y cede muy amenudo la batuta a Andrés Guelfi. Sin embargo le veremos tomar la dirección en numerosas oportunidades durante la Guerra Grande, especialmente en el año 1845. Hacia el 1848 abandona definitivamente su cargo.

Andrés Guelfi. — Comparte con Debali la dirección de la orquesta del Coliseo entre los años 1840 y 1847. Distinguido ejecutante de violín, sus primeras actuaciones se realizan en calidad de solista de este instrumento. En 1847, la orquesta de la Casa de Comedias se hallaba encabezada de la siguiente manera:[134]

Andrés Guelfi	Director y violín principal.
Demartini	Primer violín
Agustín Lombardo	Primer flauta
Antonio Barros	Primer clarinete
Matías Loyarte	Primer trompa
Luis Coecelli	Primera trompeta
José Giriboni	Trombón
Ciriaco	Primer violoncelo
Luis Smolzi	Primer contrabajo

En 1852, Andrés Guelfi se dedica exclusivamente a la docencia, habiendo ya abandonado la dirección orquestal del teatro, según se infiere de varios anuncios en diarios de la época.[135] Por fin, en 1855, lo encontramos al frente de un conjunto orquestal que animaba uno de los más conocidos recreos montevideanos. Dice el "Comercio del Plata" del 18 de enero de ese año: "Concierto instrumental en el jardin Montevideano, mañana jueves 18 del corriente. El Sr. Guelfi director de la orquesta acompañado de otros varios artistas ejecutarán varias piezas de música entre ellas algunas llegadas últimamente".

Demetrio Rivero. — Emigrado argentino durante la tiranía rosista, Demetrio Rivero, hijo de Roque, ocupa la dirección de la orquesta de la Casa de Comedias durante el año 1842. Distinguido violinista además, su figura será estudiada debidamente en este sentido en el parágrafo dedicado a los conciertos y concertistas. El 9 de julio de 1842, conduce la orquesta en la función a beneficio de los renombrados cantantes italianos Livio y Rosa Tassini.[136]

Ignacio Pensel. — Entre 1849 y 1852, se destaca con relieves propios la figura de Ignacio Pensel, un director de mayor vuelo que sus antecesores, más especializado en el concierto que en el simple acompañamiento operístico. El 1.º de julio de 1849 conduce a la "Sociedad Filarmónica" de la época integrada por aficionados y profesionales, estrenando en esa oportunidad una partitura suya: "La Nereida o Campanilla", un gran galop para orquesta sinfónica.[137] Su reputación como severo y digno conductor orquestal, cunde de inmediato en 1850 al acompañar correctamente al eminente violinista italiano Camilo Sívori en sus memorables actuaciones. Al parecer, la orquesta que acompañaba a los espectáculos de ópera en ese entonces dirigida por Domingo Parodi, era de calidad inferior. Desde las columnas del "Comercio del Plata" se reclama calurosamente porque se confíe su dirección a Ignacio Pensel: "Si la orquesta que dirije el Sr. Pensel se ha conducido en el concierto del Sr. Sivori mejor que la que tiene hoi el teatro, no vemos una razon que se oponga á satisfacer los justos deseos del público, lo que sin dificultad puede hacerse un pequeño gasto más. Somos pues de opinion y pedimos con derecho que el Sr. Pensel y su orquesta ocupen los atriles del teatro".[138] En noviembre de ese mismo año, Ignacio Pensel conduce en el teatro la orquesta que acompaña a los bailarines Ana Trabattoni y Enrique Finart, interpretando los ballets clásicos "La Sílfide" y "Giselle".[139] En 1851 actúa en los conciertos de Lagomarsino, Ricci y Ronchetti, y en 1852 lo vemos por última vez al frente de la orquesta de salón del "Baile Mensual": "La orquesta del Sr. Penzel, infunde con primor la animacion y alegria en todos los corazones: sus valses, sus cuadrillas, &a. dan vida y estímulo á todas las parejas".[140]

Domingo Parodi. — La Compañía Lírica Italiana encabezada por la soprano Teresa Questa, trajo a Montevideo consigo al maestro

Domingo Parodi, director de orquesta al parecer mediocre, al punto de que varios abonados al teatro solicitan desde los periódicos que se le substituya por el Maestro Pensel, como hemos visto en el parágrafo anterior. Dijo sin embargo, un cronista: "La orquesta y los coros, susceptibles ambos de mejoras, merecen un elojio: aquella gracias al empeño é intelijencia del Sr. Parodi llenó bien su parte, aunque si no nos equivocamos, con más exactitud el domingo".[141] Salvo estas actuaciones suyas en el año 1851, su nombre desaparece por completo. La figura de Pensel, desplaza enteramente a este transitorio director.

Prosper Fleuriet. — En 1852 se presentó en Montevideo el primer cuadro francés de operetas, cuyo director general y conductor de orquesta era Prosper Fleuriet. En el término de tres años dieron a conocer buena parte del repertorio de la época en Europa. En 1853 Fleuriet abandona por seis meses la dirección de este conjunto a los efectos de trasladarse a París para contratar allí nuevos elementos. Retorna a fines de ese año y continúa al frente de un brillante conjunto un año más. De batuta flexible y de ponderado buen gusto, Prosper Fleuriet es el primer director francés que conoce Montevideo. Deja además varias obras inspiradas en acontecimientos nacionales; así, por ejemplo, en la función que a beneficio suyo se realiza en el teatro el 18 de noviembre de 1852: "Deseoso de ofrecer al distinguido público que favorece las exhibiciones de la Sociedad Lírica Francesa, un tributo de mi gratitud, he dispuesto para mi beneficio la siguiente funcion, de la que formará una parte la Gran Cuadrilla militar, con el título de la *Batalla de Monte Caseros*, que tengo el honor de dedicar al pueblo oriental".[142]

Juan Victor Rivas. — El movimiento operístico de 1852 y 1853, que fué quizás el más importante antes de la inauguración del teatro Solís, contó como director de orquesta al maestro Juan Victor Rivas o Ribas. Llegó a Montevideo en octubre de 1853 para actuar con la Compañía que encabezaba Ida Edelvira y permaneció cerca de dos años en nuestro medio brindando un vastísimo repertorio italiano. En enero de 1856 falleció en Río de Janeiro.[143] después de haber actuado largamente en Buenos Aires.

Luis Preti. — La personalidad del director de orquesta que inauguró el Teatro Solís, se destacó vívidamente en Montevideo por espacio de medio siglo. A él le corresponde además otro mérito relevante: en 1875 dirije por primera vez para nuestro país la Tercera Sinfonía de Beethoven.

Daniel Muñoz en un hermoso artículo sobre la inauguración del Solís, dejó varios detalles sobre su persona: "Dirigía la orquesta el conocido Conde Pretti Bonatti que quedó avecindado en Montevideo por largos años, á ratos consagrado á la música que era su culto y á ratos al cultivo de la tierra que era su afición".[144]

Luis Preti Bonatti, actuó brillantemente en nuestro medio el 22 de noviembre de 1853, ejecutando el violín durante un concierto de la Sociedad Filarmónica en el Trío de Meyseder conjuntamente con la Sra. Valentina Illa de Castellanos y Carlos Guido.[145] En 1854 interviene también como violinista en varias oportunidades y al año siguiente ocupa la dirección de la orquesta de la Casa de Comedias durante la temporada del cuadro italiano encabezado por Sofía Vera Lorini. Dirigía ese conjunto en 1855 el maestro Cesar Dominicetti y desde varios periódicos, visto el éxito obtenido por Preti al frente de la Filarmónica, se sugiere que se le ceda la batuta de la orquesta del teatro. Salen entonces a la prensa "Unos profesores de la orquesta" quienes expresan lo que sigue: "para dejar al Sr. Dominicetti en el lugar que se merece no necesitamos disminuir la capacidad del Sr. Pretti, quien apesar de los resultados que ha conseguido en la Sociedad Filarmónica con sus aficionados noveles, y apesar de los señores intelijentes no pasará nunca de un buen violin".[146]



FIG. 70. — LUIS PRETI, fotografía existente en el Museo "Francisco Sambucetti" de la Escuela Municipal de Música.

La dirección de la orquesta de la Casa de Comedias le es confiada de inmediato a Preti, y al inaugurarse el 25 de agosto de 1856 el Teatro Solís, pasa a regir los destinos de este nuevo organismo. A fines de ese mismo año mantiene una fuerte polémica con el crítico musical del "Comercio del Plata" que era el Dr. Miguel Cané, radicado en ese entonces en Montevideo, redactor principal de este periódico. El cronista de este diario cierra la polémica con estas palabras: "El Sr. Pretty Marchesing director supremo de la orquesta y de los coros de Solís, aprovechando los momentos actuales ha traído á la anarquia un nuevo elemento de discusion de risa ó de critica sublevándose abiertamente contra los juicios de la prensa en un tono que participa mucho de los acordes de su orquesta. Su introducción es un ataque director al Dr. Cané redactor principal del *Comercio del Plata* "..." Tampoco ha dicho [el Dr. Miguel Cané] que el Sr. Pretty no sea un violin distinguido; pero sí ha sostenido y sostendrá mientras los hechos no le prueben lo contrario, que la orquesta de

la ópera italiana de Montevideo era dirijida por los Señores Rivas y Dominichetty de un modo bien distinto del Sr. Pretty".[147]

En el año 1868 funda la "Sociedad Filarmónica" más importante en el Montevideo del siglo XIX de cuantas llevaron este título.[148]

Volveremos sobre él en el capítulo dedicado a los primeros compositores que tuvo nuestro país.

César Dominicetti. — La Compañía Lírica Italiana que encabezaba la soprano Sofía Vera Lorini, trajo en su elenco en 1855 al director de orquesta italiano Cesar Dominicetti quien se presentó por primera vez en la Casa de Comedias el 28 de enero, conduciendo la versión de la ópera de Mercadante "El Juramento".[149] El 16 de setiembre de ese mismo año da a conocer en el teatro un "Himno Patriótico".[150] En 1856, tomó la batuta de la orquesta del teatro el maestro Luis Preti y el nombre de Dominicetti no volvió a figurar más en la cartelera teatral montevideana.

Clemente Castagneri. — En el mes de enero de 1857 el célebre tenor Enrique Tamberlick actúa en Montevideo bajo la dirección del maestro Clemente Castagneri quien en la audición de despedida realizada el día 30 de ese mes estrena una obertura suya grandemente elogiada por la crítica musical de ese entonces: "esa sinfonia tan grandiosamente desplegada y ejecutada con tanto esmero, que nos ha dado una idea del Sr. Castagneri como compositor".[151] Clemente Castagneri, radicado por varios años en Buenos Aires, dió a conocer una gran cantata patriótica intitulada "Los Hijos del Sol", en el antiguo Teatro Colón de Buenos Aires el 23 de junio de 1860, bajo su dirección y con la intervención de los cantantes Alfredo Didot y Angel Chiodini.[152] Vuelve a actuar en Montevideo en repetidas oportunidades, especialmente en 1859, al frente de la compañía Lelmi-Cailly en que estrena la ópera de Petrella "Marco Visconti".

Luis Sambucetti (padre). — Director de bandas militares a mediados del pasado siglo, Luis Sambucetti hizo sus armas de director de orquesta sinfónica, en el foso del Teatro Solís a partir de 1858, en que le vemos actuar con la compañía española de Matilde y Carolina Duclós. Dice un anuncio para la función del 26 de octubre de ese año: "La orquesta dirijida por el intelijente profesor Sambucetti (Luis), tocará escojidas piezas de las más bellas óperas".[153] Fundador de la familia de músicos más importante de la segunda mitad del siglo XIX, Luis Sambucetti, padre, escapa a la denominación de precursor que hemos reservado para los músicos de la primera mitad de ese siglo, razón por la cual hemos dejado su bio-bibliografía para el tomo correspondiente a aquél período.

Celestino Griffon. — La actuación orquestal del maestro francés radicado en Montevideo, Celestino Griffon, comienza en agosto de 1858 en que se presenta al frente del conjunto del Teatro San Felipe durante los intervalos del espectáculo de malabarismo de Azi

Cheriff, el árabe "de goma elástica", como le llama la propaganda de la época. En el carnaval de 1859 dirige la orquesta del San Felipe durante los bailes de máscaras organizados en aquella sala. Griffon había nacido en 1821 y llegó al Uruguay con el cuerpo expedicionario del coronel Du Chateau durante la Guerra Grande. Terminado el sitio de Montevideo se radicó definitivamente entre nosotros habiendo ocupado importantes cargos en las bandas militares del 1854. El infaltable Francisco Acuña de Figueroa le dedicó una improvisación con motivo de una serenata que en 1856 brindó al frente de su banda del Escuadrón de Artillería Ligera, al presidente de la República, Gabriel A. Pereira:

"La música deliciosa
Con que Grifón nos regala,
Es un lauro al que no iguala
La emulación envidiosa.

Si Anfión con sus ecos bellos
Amansó fieros leones,
Él ablanda corazones
Indóciles como aquéllos.

¡Oh artista de gran valía!
Recibe mi parabién,
Y recíbalo también
La banda de artillería".

Cuando estalló la Guerra del Paraguay, Celestino Griffon marchó al frente de la banda militar del batallón Florida. Herido en la batalla de Yatay falleció en el hospital de sangre de la ciudad de Salto el 26 de setiembre de 1865 a consecuencia de las heridas recibidas en el combate. Entre sus partituras más populares se destaca la polca "El Carnero" impresa por la litografía Wiegeland en 1861. Su biografía fué trazada por José María Fernández Saldaña con toda amplitud.[154]

20. Los Bailarines. — Durante todo el siglo XVIII la danza europea penetra en América, como es sabido, por dos vías: el salón y el teatro. Aunque la danza escénica es una expresión aislada —muchas veces producto de la fantasía del ejecutante, el cual se convierte en incidental coreógrafo para dar mayor espectacularidad a su número— conviene destacar que muy a menudo es el punto de partida de formas coreográficas que se van a diseminar por todo el ámbito campesino y ciudadano. Además, en otras oportunidades el teatro es el eco propicio de una danza que ya existe en el pueblo; el Pericón, por ejemplo, sube al escenario de la Casa de Comedias cuando vive todavía una rica existencia folklórica.

Prácticamente, todas las danzas de salón del Montevideo de la primera mitad del siglo XIX, saltan a escena; llenos están nuestros

ficheros de referencias escénicas de Minués, Contradanzas, Gavotas y otros bailes de la vieja promoción, así como también de Polcas, Chotis, Mazurcas y Valses, alrededor de 1850. En ese período inicial del teatro, casi cuarenta nombres de bailarines surgen a primer plano; algunos de ellos son simples actores que complementan sus tareas con la del baile. Sin embargo, los más encumbrados intérpretes no tenían en mengua salir a escena una vez representadas las más estremecedoras tragedias de Alfieri o Voltaire, para desatarse en una furibunda danza de pies de fuego.

Ya es Juan Aurelio Casacuberta, quien después de interpretar "La familia Sirvan ó sea Voltaire en Castre", salta de nuevo a escena para acompañar a Antonia Culebras en las figuraciones de un Bolera; ya es Joaquín Culebras, padre de Antonia y viejísimo cómico de los tiempos de la Patria Vieja, quien después de recitarse los cinco actos de la tragedia "Numancia destruída", aparece de nuevo sobre las tablas tan campante y procura "disipar el horror y compasión que debe inspirar la tragedia, con un bayle general en caracter jocoso cuyo título es El honor en los maridos y prudencia en las mugeres".[155]

Hay, sin embargo, seis nombres memorables de bailarines profesionales que cubren honrosamente este período; son ellos los de Toussaint, Cañete, Catón, Lehmann, Trabattoni-Finart y Rousset. De entre ellos destácanse los esposos José y Juana Cañete, por ser los primeros que aprovecharon las danzas nacionales llegando a crear una variente escénica del Cielito, y Ana Trabattoni y Enrique Finart, quienes pusieron en escena por primera vez en 1851, los ballets románticos "Giselle" y "La Sílfide", casi recién creados en Europa.

Pero entremos al detalle de este pintoresco mundo de bailarines. Entre 1808 y 1857 veremos actuar a los siguientes:

1808. La Paca.
1823. Juan A. Casacuberta.
1823. Petronila Serrano.
1824 y 1833. Carolina Toussaint.
1829. Luis Quijano y Antonia Culebras.
1829. Joaquín Culebras.
1829. José y María Chearini.
1829. José y Juana Cañete.
1830. Felipe David y Juan Villarino.
1832. Felipe y Carolina Catón.
1832. Carolina Piacentini.
1833. Fernando Quijano.
1837. Enrique y Guillermina Priggioni.
1845. Eloísa y Benjamín Quijano.
1849. Compañía Ravel: Carlos Winther, Julia y Flora Lehmann, Luis Ferrin y Gustavo Deloney.
1850. Francisco Jorch.
1851. Ana Trabattoni y Enrique Finart.
1855. Manuel Avila.
1857. Carolina, Adelaida, Theresina, Clementina y Luis Rousset.

La Paca, según Isidoro De-María[156] había llegado a Montevideo, procedente de España en 1808 conjuntamente con los cómicos Estremera, Roldán y Rosalía Velazco. Dice el cronista: "Si la tradición es verídica la Paca fué una gran novedad con el bolero, que sacaba á los más serios de sus casillas. De ella aprendió el joven Casacuberta el bolero á las mil maravillas".

Francisco Acuña de Figueroa en sus versos intitulados "Reparto de papeles cómicos para una comedia" dice:[157]

"Doña Paca, por bondad
Representará esta vez
A Mónica, aunque en verdad
Se halla en su lozana edad,
Muy lejos de la vejez"

Dado que el resto de los actores a los que se refiere Acuña, son de la misma época, es presumible que se refiera aquí a la mentada bailarina. De todas maneras, La Paca, es el primer nombre de bailarina profesional que asoma por entre los papeles del 1800. Desde luego que hubo de haber otros que le precedieran, puesto que cuando llegó a Montevideo, el teatro tenía ya quince años de existencia, pero los documentos de los primeros tiempos de nuestra escena son muy pocos y no surgen de ellos mayores detalles.

Juan A. Casacuberta, el más grande actor sudamericano de la primera mitad del siglo XIX, fué en Montevideo, además, uno de los animadores más denodados del baile escénico. Desde 1823 tenemos referencias de Casacuberta como bailarín: el 6 de febrero de ese año se anuncia en la función a beneficio del Hospital de Caridad en la Casa de Comedias: "la Señora *Manuela Martínez* y el señor Juan Casa-cuberta, bailarán EL LUNDU".[158]

Casacuberta, incluso en la década 1830-1840 que marca el apogeo de su carrera, no dejó nunca de presentarse en los fin de fiesta teatrales para bailar o para cantar tonadillas.

Nacido aproximadamente en 1795, su nacionalidad es punto aún no documentado. Sospeché en un tiempo que fuera oriental. En un programa de la Casa de Comedias fechado el jueves 14 de febrero de 1833,[159] al anunciar el repertorio del día, insiste en varias oportunidades: "Incorporado nuevamente á la Compañia Dramatica de esta Capital, es mi deber manifestar á mis conciudadanos"... "y yo deseando llenarla de un modo digno de la ilustración y buen gusto de mi pais"... "Tal es la funcion que tengo el honor de dedicar á mis conciudadanos"... Por otro lado el chileno don José Zapiola afirmaba en sus célebres "Recuerdos de treinta años": "Juan Casacuberta, si no estamos equivocados, nacido en la República Oriental"...

Ello no obstante, en el "Rejistro de los Ciudadanos Naturales y Legales comprehendidos en las Manzanas de la 3.ª Seccion de esta Ciudad de Montevideo",[160] levantado el 10 de julio de 1830, he encontrado en el folio 5 correspondiente a los habitantes de la calle de San Vicente y en la casa que lleva el número 10: "Juan Casacubierta — Ciudad.º Legal — Soltero — exercicio Comico — Edad 35 años", de lo cual se deduce que fuera conciudadano de los montevideanos pero no natural sino legal, pudiendo por lo tanto haber nacido en Buenos Aires, como, aún sin haberse documentado todavía, se cree comunmente.



Fig. 71. — JUAN AURELIO CASACUBERTA, daguerrotipo de 1847, comunicado por J. Luis Trenti Rocamora.

En 1807 se le ve por primera vez en Buenos Aires, niño aún, "juntando balas y metrallas para los patriotas que iban a atacar la iglesia de Santo Domingo, último reducto de los ingleses invasores".[161] Según Isidoro De-María, en 1808 aprendía a bailar Boleras, con La Paca, en Montevideo. Una de sus primeras intervenciones escénicas, la realiza en Montevideo el 4 de noviembre de 1817 haciendo el último papel —"Un criado" — en "Las Esposas Vengadas".

En Buenos Aires, en 1818, cuando contaba alrededor de los veinte y tantos años, compone el papel de fantasma en el sainete "El valiente y el fantasma". A partir de 1820 se dedica al drama y a la tragedia. Imitador del gigantesco Isidoro Maiquez y de Talma, de quienes tenía fidedignas referencias, su repertorio por demás extenso abarcaba, desde "El Médico a palos" de Moratín, hasta "El Pelayo" de Quintana, desde "El vergonzoso en palacio" de Tirso, hasta "Casa con dos puertas..." de Calderón; obras todas ellas que representaba a menudo en Montevideo, cuyo público, asombrado, comenzaba a adquirir una cultura teatral altamente noble al través de piezas de universal jerarquía.

La acción de Casacuberta en la escena fué constante y múltiple. Ejerció todos los menesteres y fué en ellos sobresaliente.

Su pasión escénica constituyó una de las más nobles y grandes lecciones de la historia del teatro latino-americano. No podía vivir lejos de las tablas; cuando quedaba sin trabajo, bailaba en los entremeses, y para ganar su sustento en sus primeros años, hábil en la

costura, bordaba divisas y hasta trajes, que luego irían quizás a vestir a mediocres émulos suyos.

Nuevo Moliére, muere en escena a mediados de setiembre de 1849, en Santiago de Chile, en el momento en que interpretaba el último acto del drama de Víctor Ducange "Los seis grados del crimen". Es el momento en que va a dar esta obra por última vez, según indica el programa, "venciendo las resistencias que siempre he opuesto por la descomposición física que he sufrido cuando la he dado, en la situación horrible del protagonista en el último cuadro, cuando escapado del carro fatal trata de sustraerse al cadalso". Sarmiento, que pronunció una oración fúnebre en el momento de enterrar sus restos y que a la sazón era cronista teatral de "El Progreso", de Santiago de Chile, nos dejó entre otras, esta interesante apostilla sobre Juan Aurelio Casacuberta: "mímica exquisita, detallada y llena de matices, medios colores y gradaciones imperceptibles, que el ojo no alcanza a seguir pero que el corazón lée i esplica una a una".[162]

Petronila Serrano, actriz, cantante y bailarina, tiene también un nombre refulgente en esta última especialidad. Figura consular de nuestro teatro, Petronila perteneció a la pléyade de antiguos cómicos que cimentaron la historia de nuestra escena. En 1801 se presenta por primera vez en Montevideo, y esto lo sabemos porque en 1848 anuncia por los diarios que ha cumplido sus 47 años de actividad teatral[163] y en 1855 los 54 correspondientes.[164]

Entre 1805 y 1811, cantó tonadillas en Montevideo y en Buenos Aires, y casóse en nuestra ciudad con el insigne "barba" Juan Quijano, de cuya unión nacieron entre otros Fernando Quijano. Su estrella alcanza la plenitud en tiempos de las dominaciones portuguesa y brasileña. En 1823 el crítico de "El Pampero" en su número del 5 de febrero observa violentamente "á *Bernabé* y Petronila por su indecencia para bailar el despreciable y obsceno ondú".

Si bien es verdad que cantó loas en 1821 a la Provincia Cisplatina,[165] el 18 de julio de 1830, entonó el "Himno a los Treinta y Tres" ante los constituyentes patricios. Largas temporadas junto a Casacuberta cimentaron su fama y afianzaron su arte. Hasta los últimos años de su vida, Petronila Serrano actuó en el teatro. Su fin fué, no obstante, muy doloroso.

Leamos este suelto aparecido en "La República" del 28 de julio de 1858: "...No hace muchos años que una actriz oriental, se presentaba en el teatro rodeada con los atractivos de su genio dramático y recibía los bravos, aplausos y coronas de un pueblo que premiaba su arte y su talento"... "Todavía hemos gozado la dulce impresión de ver caer a sus plantas débiles y temblorosas las últimas flores enviadas por el entusiasmo y reconocimiento de sus admiradores. Petronila Serrano, esta es la actriz Oriental, la primera en el Río de la Plata, más aún, la primera en la América del Sud"... "La

naturaleza privilejiada de Petronila, la ha hecho llegar hasta una edad á que muy pocos alcanzan"... "¿Quereis saber como vive?"... "Entrad en su casa. La miseria se ha sentado á la puerta, la decrepitud se seba en su víctima, el frío, la enfermedad, la indigencia se han apoderado de la primera actriz Oriental". Sigue a esto la nota de una comisión que implora ayuda y el articulista agrega luego: "La actriz que el público de Montevideo, de Buenos Aires y otros puntos del Río de la Plata llenó de aplausos y premios durante su larga vida de teatro pide hoy una limosna".

Muere el 9 de setiembre de 1858.

Carolina Toussaint, llamada también en otras oportunidades Clotilde, fué la primera bailarina francesa de cierta escuela, que actuó en Montevideo. El 25 de noviembre de 1823 se presentó por primera vez en pareja con su esposo, en la Casa de Comedias, bailando "un hermoso Duo nuevo de Baile en caracter Asiatico".[166] Pasó luego a Buenos Aires y volvió a Río de Janeiro en 1828. En 1833 retornó sola a Montevideo, actuando en el teatro en numerosas representaciones, y ofreció por la prensa, sus servicios como maestra de baile. He aquí su anuncio: "DÑA. Clotilde Toussaint habiendo fixado su residencia en esta capital tiene el honor de anunciar al público su determinacion de dar lecciones de baile á las Sras. que gusten ocuparla en su mismo domicilio, ó yendo ella al de las Sras. discipulas. Su residencia es en la casa conocida por la casa chica de Cipriano á donde podran dirijir sus avisos las Señoras que deseen tomar lecciones".[167]

Luisa Quijano y Antonia Culebras. — Luisa Quijano, hija de Petronila Serrano y casada con el actor Máximo Giménez, y Antonia Culebras, hija del célebre bufo Joaquín, fueron entre los años 1829 y 1834, las sostenedoras más denodadas del baile escénico. Boleros, Minués Montoneros, Cachuchas, etc., sirvieron para que ambas cerraran inevitablemente todos los espectáculos en esos años. Antonia Culebras recibió de Juan A. Casacuberta la técnica del Bolero. Así nos lo dice "El Universal" del 25 de agosto de 1830: "En seguida se presentará la jóven Antonia Culebras á baylar las boleras por primera vez con el señor Juan Casa-cuberta que ha tenido la bondad de enseñárselas".

Por su lado, Luisa Quijano se transformó años más tarde en una discretísima soprano, actuando en "Elisa y Claudio" de Mercadante o en "La Urraca Ladrona" de Rossini, con singular éxito.

Joaquín Culebras, tiene en la historia de la danza escénica una actuación preponderante, habiendo sido durante muchos años —hasta el año 1838 por lo menos— bailarín obligado en los "fin de fiesta" con que se clausuraban las funciones del teatro. Más aún, Culebras era el obligado animador de cuanto espectáculo representábase en la Casa de Comedias. Español de nacimiento, ya figuraba en los elencos dramáticos del Coliseo bonaerense hacia el 1814. De cuerpo enjuto

y ojillos penetrantes —pero ¡ay! con cierto grado de estrabismo— encontraba enorme complacencia en destacar su castiza pronunciación y "cortar" los versos con toda alevosía: "el público, a pesar de sus defectos físicos, lo apreciaba por sus modales finos, pureza de lenguaje y estilo".[168]

Era deplorable en el drama y aún en la comedia, pero de poderosa efectividad en el sainete; según se estilaba en aquellos días, Culebras, una vez terminada la función, salía a escena a anunciar la próxima representación, cosa que casi nunca podía terminar porque el público de las gradas al ver su archiconocida estampa, comenzaba a exclamar "¡Culebras! ¡Culebras!" y armábale una grita tan espantosa, que con castizo lenguaje y todo, el tan popular como festejado cómico, entrábase por entre telones muy ofendido pero muy orondo.

Tenía veleidades de escritor; en 1820, en una función a beneficio de la actriz Montes de Oca, en Buenos Aires, dió a conocer una composición suya dedicada a Manuel Belgrano, imponente loa mitológica donde se veía al héroe de Salta y Tucumán ascender a los cielos para ser coronado allí por Jove, Marte y Apolo de cuerpo presente, y referirse de paso a "la siempre inmaculada virgen pura, María de las Mercedes".[169]

Antonio Zinny en su "Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay" presenta a Culebras como co-director del periódico "El Observador Oriental" de 1829, junto con Márquez y Fernando Quijano. Sin embargo el propio cómico se encarga de destruirnos tal afirmación en el ejemplar del 7 de febrero de 1829 del "Semanario Mercantil": "injustamente calumniado tanto en esta como en Buenos Aires de haber sido colaborador en el periódico titulado "El Observador Oriental, que se da en Montevideo, hago saber á todos que jamás he tenido ni tengo parte alguna en su composicion; evitando así que se me pudiese aplicar aquel proverbio. —Quien calla, otorga—. Joaquin Culebras".

El 28 de marzo de 1831 "habiendo sabido que algunos pocos señores concurrentes al teatro tienen alguna prevencion contra él, sin duda por falsos informes"[170] decide Culebras retirarse de las tablas y poner un escritorio de procuración en su casa de la calle de San Diego, número 22. Fué una de las tantas amenazas no cumplidas. Estableció su escritorio pero no se retiró de la escena.

Culebras era, como decíamos, oriundo de España; había nacido en 1790 y se hallaba radicado en el Uruguay desde 1817, según se desprende de uno de los Registros de Ciudadanos de 1830.[171] En esa oportunidad Joaquín Culebras en su calidad de ciudadano legal, juró la Primera Constitución de nuestra República naciente.

José y María Chearini. — El 15 de setiembre de 1829 se presentó en Montevideo una curiosa "trouppe" de acróbatas y bailarines que encabezaba José Chearini y que integraban en un principio su

esposa e hijos. Sus espectáculos eran una suerte de miscelánea teatral y circense. Quienes estudien aquella manifestación de teatro criollo nacida en el "picadero", van a tener que hurgar en las actividades de este remoto conjunto para hallar quizás un antecedente de los circos trashumantes del 1890, donde, entre un caballo, un Juan Moreira y un oso amaestrado, alboreaba cierta manifestación de nuestro teatro nacional.

José Chearini y su honorable familia, bailaban ya en la cuerda floja, ya en la tirante, Boleras, Gavotas o Minués, como lo hicieron en el día de la Jura de nuestra Constitución en un hilo de cáñamo que se extendía desde la azotea del Cabildo hasta el centro de la Plaza Matriz. En el Edicto Policial promulgado para ese día figura el siguiente apartado: "En la tarde del día 18 la compañía del Señor Cherini ejecutará en la dicha plaza sobre la cuerda floja y tirante todas las suertes de que ha dado testimonio su sobre saliente habilidad".

Más tarde los Chearini se presentaban en el Parque Argentino de Buenos Aires con un henchido elenco, en el que figuraban actores del renombre de un Castañeda o de un Quijano.

José y Juana Cañete. — Las intervenciones esporádicas de Casacuberta, Culebras o David, no eran sin embargo más que el producto de una gran pasión escénica, de un entregamiento total al arte y al juego de las tablas; los verdaderos bailarines de especialización eran otros. Y el arte de la danza entre 1829 y 1830 estuvo representado en Montevideo por dos figuras de continental renombre: José y Juana Cañete.

Juana Cañete bailaba con increíble rapidez el "padedú" —castellanización del clásico "pas-de-deux"— a tal punto que los espectadores llegaron a solicitarle públicamente que aminorase la velocidad en las contravueltas, ya que veían de un momento a otro la respetable humanidad de la bailarina por los suelos; "debe ser algo más cuidadosa en las contravueltas que da en el Padedú a fin de que no llegue a desgraciarse en alguna de ellas", le imploran sus devotos al través de "El Universal".[172]

Eran ambos dos españoles de singular prestancia que bailaban Fandangos, Fandanguillos, Cachuchas y Boleras con fuerte expresividad. Alrededor de 1831 crearon una variante del Cielito:[173] el llamado "Cielito en batalla", razón por la cual sus nombres quedaron unidos a la figuración coreográfica de las danzas populares rioplatenses.

Felipe David. — Nacido en Buenos Aires en 1797, Felipe David subió a escena por primera vez a los 16 años interpretando la ópera-zarzuela "Monomanía Musical ó sea el fanático por la música" e implantando desde el remoto año de 1813 su graciosa figura de cómico irresistible. José Antonio Wilde nos dejó de su figura un sa-

broso aguafuerte: "Bastaba ver solamente á Felipe en la escena, para que se pronunciara la hilaridad; antes que dijera una sola palabra la risa se hacia jeneral. Era delgado i de figura raquítica; las pantorrillas (si es que merecían semejante nombre), parecían palillos; tenía una fisonomía particular sin ser desagradable"... "En los sainetes como era de suponer, Felipe David era el héroe; i á fe que en algunos no dejaba que desear. Por ejemplo, entre varios, el publico no se cansaba (á pesar de repetirse con mucha frecuencia), de oirle en los tres novios imperfectos, en el que desempeñaba el rol de tartamudo i cantaba tartamudeando, acompañandose en el arpa, una canción de serenata á su novia que principiaba así:

En el tiempo de Mari-Castaña
Una vieja solía cantar;
A unos pollos chucurrutitos
Que corrían por su corral.

"Luego concluia cantando como gallo, después de darse una palmada en el muslo, imitando el ruido que hace este animal con el ala cuando canta. Los muchachos de la contraseña i cierta clase de la concurrencia festejaban el chiste con estrepitosas carcajadas no dejando al fin de asociarse la parte mas seria".[174] El 15 de febrero de 1830 se presentó en la Casa de Comedias de Montevideo en un homenaje a beneficio de Juan Villarino bailando "el fricase en caracter ridiculo, el Sr. Felipe David en trage de muger".[175]

El 18 de febrero de 1831, en función a beneficio suyo, interpretó en Montevideo su célebre "Los tres novios imperfectos" en el que, según "El Universal" de la fecha: "el beneficiado ejecutará el papel de Tartamudo, cantará la arieta burlesca del gallo, y baylará un minuet montonero en caracter ridiculo acompañado de la joven Antonia Culebras".

El 18 de julio de 1847 se extinguía en Buenos Aires su figura cargada de recuerdos de los tiempos épicos del teatro rioplatense:

Felipe y Carolina Catón. — Felipe Catón y su esposa Carolina, llegan a Montevideo en abril de 1832 y de inmediato abren una academia de baile tal como se deduce del siguiente aviso insertado en los diarios de la época: "AVISO INTERESANTE D. Felipe Caton y su señora, profesores de bayle, recien llegados a esta Capital, ofrecen sus servicios en la enseñanza de su profesion a las personas que gusten ocuparlos, viven en la calle de S^n^. Miguel n.° 121".[176]

El 6 de mayo de ese mismo año se presentan por primera vez en el teatro bailando un "pas-de-deux" y unas Boleras Manchegas. Una imagen deliciosa de su figura y de su arte de bailarín nos trae un cronista de antaño bonaerense: "Solía amenizar la función el bailarín *Musiú Catón,* que saltaba sobre las tablas, no sabemos si más de un metro, pero con gran cuidado de mantener la integridad de sus cal-

zones, tan ajustados que las previsoras matronas ya tenían preparados su abanico para el caso inminente de una espantosa ruptura. El sin embargo, seguía impertérrito con su aire de jaco y la sonrisa que entreabría sus labios acardenalados".[177]

En Montevideo, actuó con ciertas interrupciones, junto a su esposa Carolina Catón, cerca de ocho años.

Carolina Piacentini, hermana de Justina y Elisa, actúa en Montevideo en 1832 y brinda, en función a beneficio suyo, una serie de números de baile. He aquí su programa estampado en "El Universal" del 17 de octubre de 1832: "En el intermedio del primero al segundo acto, la beneficiada en traje de hombre, y la Sra. Carolina Caton, bailarán el graciosisimo padedú de los Suspiros, y concluida la comedia se ejecutará un baile pantomimico nuevo titulado EL MAESTRO EN LA ALDEA / Que será exornado con los siguientes bailables: *Padedú,* por la beneficiada y la Sra. Caton. *Cuadrilla,* bailada por las mismas y el Sr. Villarino. *Alemana* por las mismas y el Sr. Villarino. *Gran terceto final* bailado por las mismas y el Sr. Caton".

Fernando Quijano. — Como no podía ser menos, el nombre de éste, el adelantado de nuestro teatro, figura entre el elenco de los bailarines de la Casa de Comedias. Damos detallada biografía en el capítulo correspondiente a Los Precursores.

Enrique y Guillermina Priggioni. — Entre 1837 y 1842 actúan en los fin de fiesta de la Casa de Comedias, los niños Enrique y Guillermina Priggioni bailando Boleras y Cachuchas. Guillermina se casa con Molina y se incorpora al elenco estable del teatro durante la Guerra Grande. Enrique, en esa misma época, forma pareja con Matilde Quijano.

Eloísa y Benjamín Quijano. — Ambos eran hijos del actor Fernando Quijano y de la actriz Matilde Diez, y nietos por lo tanto de la venerable Petronila Serrano. Niños todavía, les correspondió en 1845 introducir la Polca en el Uruguay. El 16 de noviembre de ese año la bailaron por primera vez en la Casa de Comedias y durante diez años ambos hermanos hicieron furor con este baile que ganó de inmediato salones y teatro.

La Compañía Ravel que dirigía *Carlos Winther* se presentó en Montevideo en setiembre de 1849 y por espacio de casi dos años realizó numerosas funciones de acrobacia, baile y representación pantomímica. La integraban además los siguientes bailarines: *Julia y Flora Lehmann, Luis Ferrin, Gustavo Deloney* y una niñita a la que llamaban *La petit Amour.* Entre sus bailes más destacados se hallaba "Robert Macaire", pero según se desprende de los programas de la época, no alcanzaba a ser un "ballet", no pasando más allá de una simple representación pantomímica. El resto de sus programas estaba integrado por danzas de la época o danzas características europeas.

Francisco Jorch, plegado en algunos momentos a la Compañía Ravel, ofreció en Montevideo en 1850, numerosas sesiones de baile al final de las representaciones dramáticas. En el "Comercio del Plata" del 11 de julio de ese mismo año anuncia así: "El Profesor del Real Conservatorio de Lisboa, compositor coreógrafo, y primer bailarín entre los de primera clase. D. Francisco Jorch, recien llegado á esta capital se compromete á dar lecciones de baile gratis á las niñas de ocho ó diez años de edad; pero quedando obligadas á presentarse en público cuando dicho profesor lo necesite y por tiempo que será establecido. D. Francisco Jorch se halla en el Teatro desde diez de la mañana hasta la una de la tarde". Para que el lector se forme idea clara del espectáculo que constituía la Compañía Ravel y Francisco Jorch, transcribiremos simplemente la descripción de uno de sus números de la función del 21 de Julio de 1850: "Gran cuadro Guillermo Tell cuando se ve condenado á sacar con una flecha una manzana de la cabeza de su hijo iluminado con fuego blanco"...[718]

Ana Trabattoni y Enrique Finart. — El gran arte de la danza recién entró en plenitud en Montevideo, en el año 1851, con la llegada de Ana Trabattoni y Enrique Finart. Discípulos ambos de la gran escuela clásica de danza de Felipe Taglioni, pusieron por primera vez en escena en nuestro medio un verdadero Ballet.

Entre otras obras de menor importancia, cumplió a estos bailarines haber dado a conocer en Montevideo las dos joyas del ballet blanco: "La Sílfide" y "Giselle".

"La Sílfide", que subió a escena en la Casa de Comedias el 26 de enero de 1851, era un ballet en dos actos cuya coreografía había compuesto el célebre Felipe Taglioni y cuya música pertenecía a Jean Schneitzhoeffer. Su estreno se había realizado en París el 12 de marzo de 1832 y el papel de la Sílfide había estado a cargo de María Taglioni, quizás la más grande bailarina de todos los tiempos. Justamente, a este ballet se le asigna en la historia de la danza la importancia más elevada; significa la apertura del nuevo estilo de la danza "de puntas", en la cual habían de triunfar junto con la Taglioni, Fanny Eisler y Carlota Grisi.

"Giselle" o "Las Willis", coreografía de Jean Coralli y música de Adam, había sido estrenada por Carlota Grisi, Coralli y Petipa en el Teatro de la Academia Real de Música de París el 28 de junio de 1841. Diez años apenas de vida tenía el célebre ballet cuando los esposos Trabattoni y Finart lo dieron a conocer en Montevideo. Del arte de estos dos bailarines nos hablará un crítico montevideano de la época: "Sucedióle la Sra. Trabattoni y su esposo. Esta bella pareja cuyo mérito coreografico es incontestable, va sucesivamente presentando nuevas pruebas de su habilidad. Ambos estuvieron mui felices el domingo en la ejecucion de las piezas escijidas; y el Sr. Finart nos parecio mas ajil que nunca, pues a buen seguro que al verle como

le vimos elevarse tantas veces, y bajar como lo hacia, posando el pié suavemente, nadie habria dicho que no era movido por un resorte, Su mímica y sus maneras son distinguidas. Ningun jesto, ninguna accion ejecuta que no sirva para probar que es un hombre fino. Cuando suspende a su esposa, cuando jira, cuando se eleva, siempre su semblante el mismo, su actitud la mas elegante y noble. Y luego tiene una compañera que no le cede en ningun sentido, siéndole superior en mas de uno. Los dos recibieron buenos aplausos, y ella mas cuando quiso repetir un largo pedazo que no había ejecutado a su deseo, merced a cierto desliz de la orquesta. En la Manola, en la parte plástica del baile diremos, tal cual hoi se conoce, la pareja dio un bello rato".[179]

Los esposos Cañete y Catón, se habían limitado en sus actuaciones a la danza característica. Con Ana Trabattoni y Enrique Finart, Montevideo conoció el gran arte universal de la danza. En ellos está el antecedente más memorable de los grandes ballets que habían de venir luego: el "Exelsior" a fines del siglo XIX y el conjunto de Diaghilev, el Ballet Ruso que encabezaban Nijinsky y la Karsavina, en la segunda década del siglo actual.

Manuel Avila en 1855 vino a refrescar un tanto el baile español, con su compañía de excelentes ejecutantes. Especialistas en "jaleos" españoles, trajeron un recuerdo bastante exacto —según las crónicas de la época— del baile flamenco.

Los hermanos Luis, Carolina, Adelaida, Theresina y Clementina Rousset, constituyeron, en el orden cronológico, la segunda compañía de ballets que visitó el Uruguay. El 26 de julio de 1857 se presentaron en el Teatro Solís ofreciendo el ballet de Coralli "Giselle o Las Willis" y el baile sevillano "La Maja de Sevilla o Los Contrabandistas". El maestro Luis Preti condujo la orquesta en esa oportunidad. El 1.° de agosto de ese mismo año ofrecieron en el Solís el ballet "Sathanielle o El Triunfo de la virtud"; creemos que se trata del ballet "Satanella" (1855) de Pablo Taglioni. Según las crónicas de la época, Carolina era la más grande bailarina de los cuatro, y si bien en los grandes ballets estaban a la altura de estas creaciones, en las piezas de carácter español no lograban un acento muy legítimo, como se puede deducir de estas palabras del cronista del "Comercio del Plata" del 27 de julio de 1857: "aconsejamos á toda bailarina superior de academia, que deje las fantasías ardientes del meneo, á esas hijas de Eva que se han criado bajo los rayos del mismo sol que dora las uvas en Jerez de la Frontera".

21. Las danzas exclusivamente teatrales. — Es frecuente, habíamos dicho en el parágrafo anterior, que el teatro se anticipe en el siglo XIX a las danzas que luego se irradiarán en el salón. Prácticamente, todas las danzas de salón de la primera mitad del pasado

siglo, penetran al Uruguay a través de la escena, tal como acontece con la Polca en 1845, bailada por primera vez en la escena y recogida a los pocos meses en las tertulias de los sitiadores y de los sitiados en plena Guerra Grande. En otros casos, el teatro da prestigio e irradiación a posteriori, al grupo de danzas campesinas tales como el Pericón, el Cielito o la Media Caña que suben a escena a partir de 1820 en el inevitable fin de fiesta con que se clausuraba las funciones de la Casa de Comedias. Unas y otras han sido tratadas en el capítulo dedicado a la música de salón. Vamos a referirnos ahora a aquellas que sólo tienen vida en las tablas montevideanas. Debe, no obstante, destacarse, que algunas de ellas, con cierta presunción, fueron también bailadas en los salones, tales como la Cachucha y la Jota; pero nos faltan los documentos probatorios de tal aserto.

Veamos, entretanto, la enumeración y características de aquellas que sólo existen en nuestro medio en función del teatro. La fecha que figura al lado de ellas, se refiere a la primera vez en que surge dicha danza en los documentos:

Lundú (1823).
Pas-de-deux (1829).
Cachucha (1829).
Seguidillas (1829).
Fricassé (1830).
Jaleo (1831).
Alemana (1832).
Gaita Gallega (1833).
Solo de lanzas (1833).
Danza Turca (1833).
Polaca (1833).
Cosaca (1836).
Jota (1837).
Savoyarda (1849).
Paso Escocés (1849).
Paso Estiriano (1849).
Tarantela (1849).
Vienesa (1849).
Paso Vasco (1850).
Zamba (1855).

Lundú. — La primera danza brasileña que entra en el Uruguay por la vía del teatro, es el Lundú, llamada también en el Brasil Alundú y en nuestro país Ondú u Hondú. Danza de pareja suelta independiente y apicarada, de la promoción de fines del siglo XVIII, es el antecedente remoto de la Maxixa y del Samba brasileños.[180] Para ciertos historiógrafos brasileños, proviene de la Modinha portuguesa; para otros es un "canto e danza de origem africana, espécie de batuque em movimento binário moderado et de ritmos originais, alegres".[181] En realidad, parece tratarse de una coordinación de elementos europeos en Río de Janeiro.

En las "Cartas Chilenas" del siglo XVIII, se habla indistintamente de Batuque y de Lundú, según esta vívida descripción:

La rápida mulata vestida de varón
Danza el ardiente LUNDU y el BATUQUE.
Fingiendo la muchacha que levanta la falda
Y volando sobre la punta de los dedos,
Baila ante el mocetón que más le gusta
Una lasciva "embigada", abriendo los brazos.
Entonces el mozo torciendo el cuerpo
Pone una mano en la frente y otra en la cadera,
O haciendo castañear los dedos,
Siguiendo de las violas el compás,
Le dice: ¡Yo pago, yo pago! y de repente
Sobre la impúdica meretriz lanza el salto.
¡Oh danza venturosa! Tú entrabas
En las humildes chozas donde las negras,
Donde las viles mulatas, apretando
Por debajo del vientre una larga cinta,
Te honraban en compañía de guapos,
Batiendo sobre el suelo el pie descalzo.
Ahora ya consigues tener entrada
En las casas más honradas y palacios.[182]

La primera referencia que de ella poseemos en nuestro medio, viene envuelta con cierto escándalo. Al parecer, Petronila Serrano cargaba las tintas en su interpretación de esta danza en el escenario de la Casa de Comedias, por lo que el redactor de "El Pampero" la critica en 1823, observándole "su indecencia para bailar el despreciable y obsceno ondú".[183]

Esta censura no tuvo mayor efecto por cuanto al año siguiente el Juez de Fiestas resuelve amonestar severamente a Petronila, según se desprende de un precioso documento en el que se hace vívida descripción del baile y prudentes consideraciones acerca de su inmoralidad. En efecto, el 1.° de agosto de 1824, en la función a beneficio del "barba" Juan Quijano, su esposa Petronila Serrano y uno de sus hijos (¿Fernando?), salen a escena para bailar el "Hondú", como se le llama en la pieza documental:[184]

"Comienza la escena de dho. bayle entre la Madre y el hijo por la ficcion de un Sastre que con una medida de papel ciñe la cintura de una Dama al Compas de los Siguientes versos y de otros Semejantes.

Senhor Mestre veja la,
como toma issa medida:
ó corpinho ben talhado,
com á cauda bem cumprida.

Este he ó comprimento,
vamos tomar á largura:
ponha ó seu corpinho
ajesto, á medida he segura.

A medida he muito curta,
Senhor Mestre vá alargando,
Sim Senhora, en alargo;
mas va Sempre pensirando.

El Brasil ha llegado mucho antes que esta Província á su mayor edad. El alto punto de su ilustracion és inequívoco, y la grandiosidad de sus empresas presenta la prueba mas luminosa de su saber. No hay duda en esto; y así la bulla acaecida en el teatro és forzoso atribuirla al ardiente movimiento de algunos pocos jovenes que, acalorada su idea con los vestigios irritantes que les dejó la expectacion de las

referidas liviandades, desearon sin premeditarlo, que se repitiese aquel bayle de Cascabel gordo".

Ante la denuncia del Juez de Fiestas, a la función siguiente el Síndico Procurador concurrió al teatro para ver con sus ojos las supuestas incorrecciones del Lundú que bailaba Petronila, y expresa entonces en el documento:

"Procurando despues el Sindico indagar, en que pudo haber consistido el empeño acalorado dela concurrencia del anterior domingo, alcanzó la noticia de que en la tonadilla que se cantó en el teatro aquella noche, se insinuaban uno que otro compas de varios bayles, el ultimo de los cuales fué el *Hondú del AlFayate*, con cuyo motivo se comenzó en la Platea a pedir el *Hondú*, bien q.e en los Carteles no estuviese anunciado. De Suerte, que esa circunstancia, y la de hallarse la Comica Petronila vestida de antemano como para dicho bayle, le ha persuadido al Sindico fué estratagema de ella para conseguir aplausos acosta de cualquíer aventura; como tambien de que, no hasido otro el origen de la contienda pasada, por que a toda provocacion deshonesta, es natural se siga algun desordenado acaloramiento".

El problema tuvo una derivación política muy curiosa, por cuanto el Juez de Fiestas fué atacado por haber prohibido el Lundú por el solo hecho de ser "bayle nacional brasilero", calumnia grosera e infundada —al decir del documento— ya que su adhesión al "Ymperio Brasilero hasido bien clara, consecuente y sostenida desde antes que las Armas Ymperiales ocupasen esta Plaza". En última instancia, resuélvese prohibir la representación en virtud de las siguientes consideraciones que, entre otras cosas, nos traen una teoría de la época, acerca de la procedencia de esta danza:

"Por que, á la verdad, no puede darse mayor desemboltura, ni mayor falta a los miramientos y respetos q.e son debidos al Pueblo, q.e el representar en pp.co teatro una danza cuyo picante obgeto estavà reducido a pasar en revista todos los movimientos y quiebros de la lubricidad mas exquisita, sin podersele hallar òtro fin, en medio de los aplausos de la Plebe, que el de excitar en las personas honestas de uno y otro sexo sensaciones y tendencias acia la disolución, procurando las excitar á que mirasen sin rubor aquellas demostraciones torpes, que, en los sanos principios de toda buena educacion se procuran ocultar y alejar de ser mirados por ojos castos éinocentes. Y no fué solo eso lo reparable, sino el que una danza de tal naturaleza fuese executada entre una Madre y un Hijo, y repetida en la misma ocasion entre un Hermano y una Hermana niña de siete á ocho años de edad, en cuyos meneos y figuraciones se entrevia la malicia mas adelantada y provocativa. Nunca con mayor razon ha podido exclamarse ¡oh tiempos! oh costumbres. V. E. dispuso que el Señor Juéz de Fiestas hiciese fijar en el Teatro una orden prohibiendo — en virtud de Acuerdo de esta Municipalidad — no el bayle del *Hondú* por lo que en si suena esta voz — al parecer africana — cuya etimologia y significacion se ígnora, sinó la repeticion de la danza obscena y escandalosa con q.e sus actores tuvieron el audaz atrevimiento de insultar y provocar aun concurso de Ciudadanos tan por todos titulos respectable".

Mario de Andrade transcribió letra y música de un posible Lundú brasileño del siglo XIX. Como podrá observar el lector menos avisado, nada tiene de africano esta melodía del más perfecto orden métrico europeo:[185]
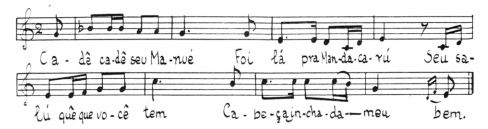


Fig. 72. — LUNDU brasileño del siglo XIX. Transcripción de Mario de Andrade

El lundú siguió bailándose en el teatro montevideano por espacio de diez años. Manuela Martínez y el gran actor Casacuberta lo pusieron en escena a beneficio del Hospital de Caridad[186] y en 1833, Juan Villarino, Carolina Catón y Carolina Piacentini, también "baylarán el Ondú brasilero".[187] Después de esa fecha no se vuelve a hablar más de él.

El Pas-de-deux. — El Pas-de-deux, o paso de dos personajes, no es más que una fórmula de baile clásico que se aplica a cualquier tipo de música. Llamado en Montevideo por castellanización de su fonética, "padedú", se practica vastamente por más de cuarenta años, desde 1820 hasta 1860. El primero que hemos registrado, se fija en el año 1829 y se bailó por los esposos Juana y José Cañete; era un "padedú serio anacróntico" intitulado "El bosque encantado" y se puso en escena en la Casa de Comedias el 25 de setiembre de ese año.[188] A las pocas semanas, el 12 de octubre, ambos bailarines danzan "Blanca de Rossi", otro Padedú serio. Juana Cañete bailaba el Pas-de-deux con extraordinaria gracia y celeridad, tal como vimos en el parágrafo precedente.[189] En años posteriores, los esposos Catón y la pareja que formaban Carolina Toussaint y Miguel Vaccani, dieron a esta forma de danza un vasto predicamento en el escenario de la Casa de Comedias. Diferenciábase de la danza social simple de pareja suelta, en que en el Pas-de-deux se empleaban pasos de la más pura estirpe académica.

Conocíanse dos clases de Pas-de-deux: el de "carácter" en el cual los dos bailarines debidamente caracterizados desarrollaban una acción escénica por lo general seria, y el de "medio carácter", sin mayor atuendo y con tendencia hacia la comicidad. El "carácter" podía ser asiático, campestre, anacreóntico y mil deliciosos títulos más.

Que el Pas-de-deux no tenía música privativa, lo demuestra el hecho de que se bailaba en 1839 sobre el Rondó de la ópera "La Cenicienta" de Rossini[190] o sobre la obertura de la ópera "La Italiana en Argel" del mismo autor.[191]

La Cachucha. — Danza de pareja suelta independiente, otras veces individual, la Cachucha de origen andaluz, se baila repetida-

mente en el escenario de nuestra Casa de Comedias entre 1829 y 1850. Hemos visto cifrada la música de esta danza en compás de tres octavos; acompañada por una o dos guitarras la Cachucha poseía en su coreografía originaria el empleo de castañuelas. Fuera de su extensión en España y en los escenarios de habla castellana, la Cachucha no tuvo vigencia universal hasta 1836, fecha en la que la célebre bailarina Fanny Eissler la incorporó a su ballet "Le Diable Boiteux". Desde entonces y por espacio de 30 años fué vastamente conocida, pero siempre como danza escénica.

He aquí una versión para guitarra hallada en el archivo que perteneció a Gerolamo Folle, actualmente en nuestro poder.
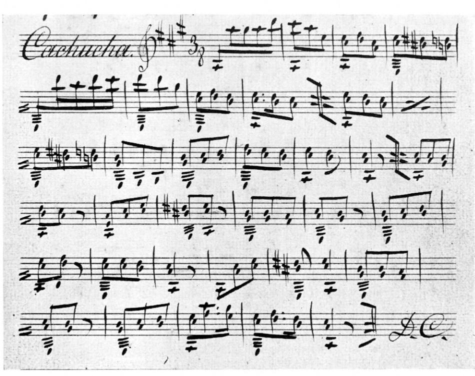


Fig. 73. — CACHUCHA, de autor desconocido, para guitarra. Perteneció al Archivo de Gerolamo Folle. (Colección de Lauro Ayestarán).

Consta de tres períodos de 8 compases los dos primeros y de 18 el último. Esta misma melodía la hemos recogido en un viaje de recolección folklórica en Trinidad, bajo el nombre de Cielito; así la llamaba su ocasional ejecutante doña Concepción Carbajal de Chaves quien nos la registró interpretada al acordeón. La versión que publicamos debe llevar en el "la" del quinto compás un evidente bemol.

Según Jacques Arago, lo que en América se llama "chika", "chega" o "yampsé" —danza de negros en las plantaciones— en Francia ha sido bautizado con el nombre de Cachucha.[192]. Esta hi-

pótesis data de 1844 y aunque muy divulgada no tiene ningún asidero ni demostración.

Desde 1829, fecha en que Juana Cañete baila una Cachucha en la Casa de Comedias, hasta la segunda mitad del siglo XIX, esta danza sube a escena en toda ocasión importante. Bailan Cachuchas en los escenarios montevideanos: María Chearini en 1820,[193] los esposos Catón en 1832,[194] Fernando Quijano en 1837,[195], Guillermina Priggioni en 1840,[196] Dolores de Gambín en 1845,[197] Eloísa y Benjamín Quijano en 1847,[199] Flora Lehmann en 1850.[199] Por espacio de 30 años tiene vigencia escénica exclusivamente, en nuestro medio.

La Seguidilla. — La clásica danza hispana, aquella que en ya lejano año había citado y comentado Cervantes con estas palabras: "era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos" ("Don Quijote", Parte 2.ª, Capítulo XXXVIII), la Seguidilla Manchega, se practica con devoción en la Casa de Comedias de Montevideo. La antigua Seguidilla Manchega así llamada por surgir mucho antes del 1600 en La Mancha, recién en el siglo XVIII se une al Bolero para originar la Seguidilla Bolera, al repertorio flamenco para constituir la "sevillana" gitana, y a la Cachucha para convertirse en las Seguidillas jaleadas.

Su frase en compás de tres octavos, se alterna con coplas cantadas de las cuales nos trae Cervantes el recuerdo de aquella tan célebre que comienza: "Ven, muerte, tan escondida" y que Acuña de Figueroa glosó repetidas veces. Fué la Seguidilla Manchega y no la gitana ni la híbrida de formación posterior, la que vió bailar Montevideo en su Coliseo. Los esposos Cañete en 1829 y los Catón en 1832 bailaron siempre Seguidillas Manchegas. A veces ni figura la palabra Seguidilla, pero siempre está presente el lugar de donde proviene, tal como en el anuncio de 1832 que dice así: "En seguida el Sr. Catón y su esposa bailarán unas alegres manchegas".[200]

El Fricasé. — El Fricasé, Fricassée o Fricatel, se remonta al siglo XVI y se aplicaba este nombre a las composiciones polifónicas en las cuales cada voz tenía texto literario propio aunque la música llevara la relación melódica de cualquier obra, a cuatro o seis partes, de la época. En el siglo XVII, los franceses definieron más claramente este tipo de composición, escribiendo piezas con textos literarios humorísticos en distintos idiomas y *con distintas melodías* que se yuxtaponían contrapuntísticamente, guardando no obstante la debida relación dentro de las leyes del contrapunto. Se le confunde muchas veces con el "quodlibet" o "ensalada musical", del que Juan Sebastian Bach ha dejado tan notables ejemplos ("Quodlibet a treinta variaciones") y en realidad se trata del mismo tipo de composición aunque con diferente nombre. En realidad, el principio del Fricasé, estriba en "yuxtaponer" distintas melodías, diferenciándose por lo

tanto del potpourri en que en éste las melodías se "eslabonan" rapsódicamente. Hasta fines del siglo XVIII se empleó el Fricasé danzando en Francia y ello se resolvía bailando *simultáneamente* dos bailarines, uno de ellos el Minué, por ejemplo y el otro la Gavota.
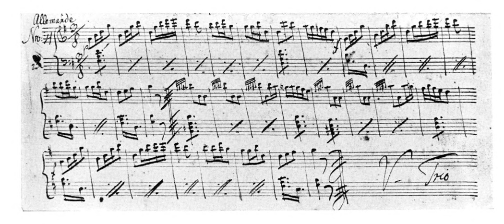
¿Era éste el Fricasé que se bailaba en los teatros sudamericanos en la primera mitad del siglo XIX? Creo que sí, y la prueba es ésta: siempre que se bailó en un teatro montevideano intervinieron dos personas por lo menos (a veces dos caballos), como en el "Circo Olímpico" de 1834.[201] En cuanto a su música, no hemos podido hallar ni un solo ejemplo. Sin embargo, hasta que no aparezca alguno, no se puede sustentar de una manera categórica que no fuera un potpuorri de danzas, es decir que en lugar de yuxtaponerse, se eslabonaran una después de la otra. De todas maneras creemos también que será muy difícil hallar partituras, por el carácter de improvisación o, mejor dicho, de arreglo circunstancial que tenía el Fricasé. No se consignan jamás los autores de los mismos porque era costumbre que lo realizara el "maestro al cembalo" de las primitivas orquestas de teatro. Por otro lado no se verá que los grandes compositores del ciclo de la Suite hayan escrito un solo Fricasé, como que era esto un menester secundario y no configuraba ninguna danza específica.

Felipe David vestido de mujer y Juan Villarino de hombre, lo bailan por primera vez en la Casa de Comedias el 16 de Febrero de 1830.[202] Aparece luego este baile en varias oportunidades hasta 1846 por lo menos, en que, según aviso de la prensa de la época, "Petronila en caracter de vieja bailará el Fricasé acompañada por el característico del baile".[203]

El Jaleo. — El acto de animar con palmadas, interjecciones o ademanes a los que bailan, define en España al verbo jalear. Así pues, el Jaleo, en su acepción más alta, no entraña una danza diferenciada sino una simple actitud de los bailarines o de los asistentes. Corría en el siglo XVIII por España sin embargo, una danza de única melodía y ritmo que se denominaba "Jaleo de Jerez", en recuerdo del célebre barrio de la gitanería. Bajo estas dos formas aparece el Jaleo en la escena montevideana: como "Jaleo de Jerez"[204] y aplicado este término a otras danzas: "boleras jaleadas de la cachucha".[205] Ya en 1831 el niño Luis Pablo Rosquellas canta un "Jaleo en castellano"[206] y hasta la Compañía Dramática Francesa de 1852 presenta un Jaleo "pas de deux espagnol, par madame Dupré et mademoiselle Landelle".[207] Aparece además bajo otros nombres como "Jaleo de Cadiz"[208] o simplemente "Jaleos Sevillanos".[209]

En la segunda mitad del siglo XIX no se oye hablar más de esta expresión, salvo en ciertas jornadas de danza española que se alternaban con las representaciones de las viejas zarzuelas cortas.

La Alemana. — El 19 de octubre de 1832, en la función a beneficio de Carolina Piacentini, ésta, Carolina Catón y Juan Villarino, bailan en la Casa de Comedias una Alemana.[210] La antigua Alemanda se origina alrededor del 1575 al tomar este nombre el Branle en Alemania, por oposición a la Pavana ya caída en desuso. Integra luego en su forma instrumental la Suite clásica a manera de primer número de ella. Sin embargo, alrededor del 1760 aparece una versión francesa, de tiempo vivo que casi ningún punto de contacto tiene con la vieja Alemanda. Hemos encontrado un ejemplo de ella en el Archivo Debali.



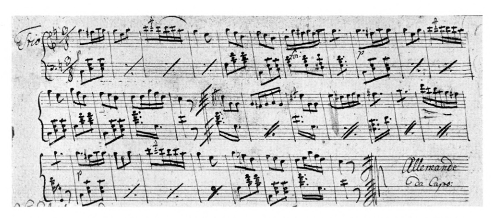


Fig. 74. — ALEMANDA, de autor desconocido, para piano. Copia de Francisco José Debali. Inventario N.º 720. (Archivo Debali. Montevideo).

La coreografía de esta nueva forma de danza cortesana francesa que perdura hasta mediados del pasado siglo, se distingue por el paso llamado "chasé" o sobrepaso lateral, el caballero del brazo de la dama. Dice Curt Sachs que esta nueva Alemanda o Alemana posee el compás ternario del Ländler austríaco, consiste en tres pasos de los llamados "pas marchés", y se ejecuta con deslizamientos hacia

adelante o hacia atrás. En el Uruguay, esta Alemanda sólo tuvo vigencia escénica.

La Gaita Gallega. — Con el acompañamiento de la gaita, se conocen en Galicia dos danzas de vasto renombre: la Muiñeira (canción danzada) y la Alborada (danza instrumental). Ahora bien, en 1833 Juan Villarino y Carolina Catón bailan en la Casa de Comedias "por primera vez la Gayta Gallega".[211] En 1839, Guillermina Priggioni de Molina y Carolina Catón, repiten la llamada Gaita Gallega en varias oportunidades[212] y en 1841, los niños Priggioni y Matilde Díez danzan una Gaita Gallega intitulada "Los inocentes aldeanos".[213]
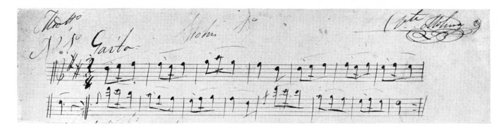


FIG. 75. — GAITA GALLEGA, de Vicente Molina. Parte de 1.er violín. Inventario N.° 190. (Archivo Debali. Montevideo)

En el Archivo Debali hallamos la partitura de una Gaita Gallega escrita justamente por Vicente Molina, bailarín y esposo de una de las ejecutantes. Podrá observarse que es la melodía de la más tradicional Muiñeira, razón por la cual es de suponerse que bajo el título de Gaita Gallega se escondía la representación de la típica danza de Galicia. Felipe Pedrell en su "Diccionario técnico de la música" describe una danza intitulada Gallegada en los siguientes términos: "danza usada, ordinariamente, en los teatros, sobre el tema de la Muñeira". Gaita Gallega y Gallegada, vienen a ser pues, una misma cosa. En nuestro poder obran las partituras de dos o tres Gallegadas que coinciden nota a nota con la de Vicente Molina.

El Solo de lanzas. — El 26 de enero de 1833, Carolina Catón baila un "solo de lanzas".[214] Danza escénica (¿de carácter pírrico?) que nada tiene que ver desde luego con Los Lanceros nacidos, en la mitad del siglo XIX, de la Contradanza. Sobre estos no hay referencias hasta la segunda mitad del siglo. Tres años más tarde, en la función que ofrece un grupo de aficionados al ejército vencedor en la batalla de Carpintería, ganada por las fuerzas del gobierno de Oribe contra las de Fructuoso Rivera, y en el fin de fiesta "una Comparsa de ocho parejas, ejecutará una VISTOSA DANZA de lanzas y bandos titulada La Nacional legal".[215] Aunque nada quizás tenga que ver esto con el Solo de Lanzas de Madama Catón, unimos estas dos referencias por la simple comunidad de títulos.

La Danza Turca. — En varias oportunidades la bailarina Carolina Toussaint presentó en la Casa de Comedias "un solo en caracter turco".[216] Es una de las tantas convenciones exóticas en el orden de la danza, equivalente a las famosas "marchas turcas" o rondós "alla turca" del siglo XVIII, de los cuales son refinados ejemplos los de Mozart o los de Beethoven.

La Polaca. — La gran danza nacional de Polonia, llamada indistintamente Polaca o Polonesa en nuestro idioma, comienza a mencionarse en su país a partir de 1645. Es un cortejo majestuoso que se remonta a siglos anteriores y se origina en un marcha triunfal de los antiguos guerreros polacos. Las mujeres no podían unirse a la danza —dice Curt Sachs— sino con posterioridad a la iniciación, y entonces, en parejas separadas. Aún la Polonesa más reciente, con parejas mixtas, era evidentemente una ronda ceremonial dispuesta de acuerdo con la edad y la dignidad, en solemne paso deslizado. El majestuoso cortejo se interrumpía con el hincarse cortesano ante la dama, un paseo de la dama por el lado izquierdo del caballero, y toda suerte de figuras extraídas de la antigua danza coral. El acto de ceder a la compañera —sigue Sachs— constituía una figura especial: el primer bailarín debía ceder su compañera y recibir a la dama de la segunda pareja, y así sucesivamente hasta que al final quedaba "viudo".[217]

Musicalmente es una doble danza que consta de una introducción en compás binario y una conclusión en ternario. A fines del siglo
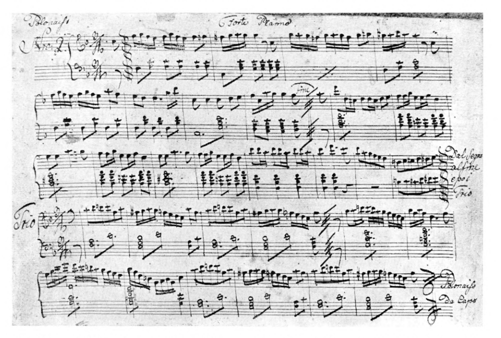


FIG. 76. — POLACA de autor desconocido para piano. Copia de Francisco José Debali. Inventario N.° 720. (Archivo Debali. Montevideo).

XVIII la Polaca sube al escenario en una variante de pareja suelta independiente. Es un simple Pas-de-deux sobre el ritmo de esta danza que, bajo esta forma, pierde el carácter de danza coral. Así fué bailada en Montevideo por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani en 1833[218] y en otras oportunidades convertida en una simple canción polaca, como ocurrió dos años más tarde al ser entonada en inglés en la Casa de Comedias por la señora Laforest, esposa del director del circo y espectáculos coreográficos.[219]

La Cosaca. — La acepción general de Pas-de-deux, cubre una gran cantidad de danzas características que se diferencian entre sí por las actitudes que recuerdan el acento nacional de distintos países. Y así como vimos un Pas-de-deux en forma de Polaca, corresponde anotar otro en forma de Cosaca rusa. En 1836 se baila "por los boleros de la compañía", según reza el anuncio, un baile intitulado "Cosaco Ruso".[220] En 1840 el aviso es más concreto: "Cosaco ruso, padedú por Emilia y Anita",[221] y en 1842, simplemente, "Cosaca" danzada por Enrique Priggioni y Matilde Quijano.[222]

Trátase, en realidad, de una fantasía teatral que recuerda el baile campesino ruso del cosaco, con los golpes fuertes dados con el
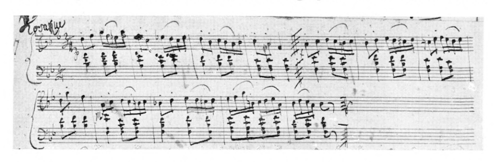


FIG. 77. — COSACA, de autor desconocido, para piano. Copia de Francisco José Debali. Inventario N.º 720. (Archivo Debali. Montevideo).

tacón espoleado, de forma similar a la Polca o a la Mazurca.

La Jota. — El nombre de la Jota aparece en España alrededor del 1700 y Julián Ribera en un conocido trabajo sobre ella, remonta su genealogía a las Cantigas de Alfonso el Sabio,[223] destruyendo la pintoresca etimología que hacía provenir su nombre del moro valenciano Aben-Jot. En 1779 Luis Esteve la incorpora a su tonadilla "Los pasajes del verano"[224] y en el siglo XIX se proyecta desde Aragón, en donde al parecer nace, hacia toda la península, incluso Portugal. La primera referencia que de ella tenemos en el Uruguay se fija en el año 1837 y al través de su forma cantada; el 26 de setiembre de ese año se entona en la Casa de Comedias durante la representación de la obra de Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega "Plan de un drama".[225] En ese mismo año se conoce bajo su forma danzada.[226] En 1849 y 1850, Luis Ferrin y Flora y Julia

Lehmann bailan en el teatro la Jota Aragonesa[227] y en 1855 la repiten Eloísa Quijano, María, Manuel Avila y Martínez.[228] En la segunda mitad del siglo XIX la Jota se extiende en el ambiente campesino uruguayo, pero sin acriollarse. Las que hemos recogido en nuestros viajes de recolección folklórica, responden exactamente al ritmo y al juego de altitudes de la Jota española.

En un viejo cuaderno de danzas que perteneció al archivo de Gerolamo Folle figura esta Jota Aragonesa:

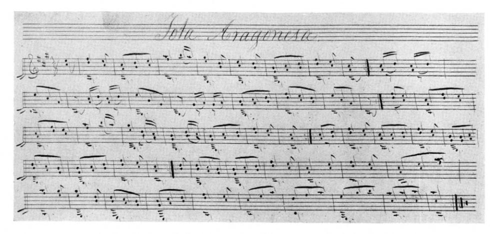


Fig. 78. — JOTA ARAGONESA de autor desconocido, para guitarra, que perteneció al archivo de Gerolamo Folle. (Colección de Lauro Ayestarán).

La Savoyarda. — Entre los numerosos pasos de carácter puestos en escena por las hermanas Julia y Flora Lehmann, se destaca "La Savoyarda", danza de la Savoya, que danzaron el 4 de octubre de 1849 y el 3 de febrero de 1850.[229] No tuvo desde luego esta danza, como el Paso Estiriano, el Paso Vasco o el Escocés, ninguna proyección fuera del teatro.

El Paso Escocés. — En el primer tercio del siglo XIX, surge la Escocesa, suerte de Contradanza cuyo paso en lugar de deslizar el pie hasta pasar a otro, se abrevia en el característico sobrepaso del tipo de la Polca. La Escocesa poseía un tiempo enérgico y rápido, y se cifraba en compás de dos cuartos. En el Uruguay surge en 1849 una suerte de Paso Escocés de carácter escénico que bailaron en varias oportunidades Flora y Julia Lehmann,[230] y más tarde los bailarines de la Compañía Española de 1855.[231]

En el Archivo Debali yace una Escocesa de 1580 aproximadamente que, presumiblemente, fué la partitura que acompañó estas representaciones. Se ha dicho que el Chotis es la denominación germánica de una Polca escocesa porque recordaba pasos de la antigua Escocesa. No obstante en Inglaterra a la Polca se la reconoció siempre como la "Polca Alemana". En realidad, trátase de dos danzas bas-

tantes similares que son propiedad: la Polca, de la Europa Central y la Escocesa, de Inglaterra. La Escocesa, por otro lado, es anterior a la Polca, lo cual provocó esta confusión de paternidades, cuando en verdad se trataba de invenciones casi simultáneas.
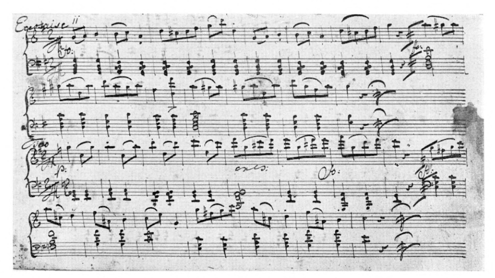


Fig. 79. — ESCOCESA de autor desconocido, para piano. Copia de Francisco José Debali. Inventario N.º 720. (Archivo Debali. Montevideo).

El Paso Estiriano. — Repetimos aquí las consideraciones que estampamos con respecto al Paso Escocés. Se trata de una danza de carácter, con gestos de los bailes de la Estiria, de pareja suelta independiente o individual, que fué danzado por primera vez por Julia y Flora Lehmann el 3 de noviembre de 1849.[232]

La Tarantela. — Danza originaria de Taranto, al sur de Italia, la Tarantela era en 1800 muy similar en sus figuras al "saltarello" romano o a la "tresca" toscana, hasta en su escritura en compás de seis octavos ternarios. Tenía su mágico antecedente en el tarantulismo de comienzos del Renacimiento, danza de exorcismo de quienes habían sido picados por la araña de Apulia llamada "Lycosa tarantula".

En su forma moderna la Tarantela era danza de pareja suelta independiente, cuya representación trata del eterno juego del entregamiento y de la huída, de la moza esquiva y el galán apasionado. Se conoce además otra versión dieciochesca que consiste en una ronda de muchachas solas que se acompañan con pandereta y aún con las castañuelas.

La versión de la Tarantela que se conoció en Montevideo, correspondía a la forma moderna de la pareja suelta.

Por primera vez en 1849 Julia y Flora Lehmann bailan la Tarantela en el escenario de la Casa de Comedias.[233] En 1856, en el mismo teatro Encarnación Canovas y el cuerpo de baile danzan la

llamada "Tarantela napolitana".[234] No se llega a socializar en nuestro medio, como ocurrió con la Jota, por ejemplo.

La Vienesa. — El 8 de diciembre de 1849, Julia y Flora Lehmann bailan en el teatro "La Vienesa", danza que repiten al año siguiente.[235] Paso de carácter como tantos otros que dan a conocer estas dos precursoras de nuestra danza escénica, no tiene posterior repercusión en nuestro medio.

El Paso Vasco. — El 10 de marzo de 1850, Flora y Julia Lehmann danzan un "paso vasco".[236] Ninguna otra referencia aclara este baile. Presumiblemente se trata de otro de los pasos de carácter de índole exclusivamente escénica (¿en tiempo de zortzico?).

La Zamba. — El 20 de julio de 1855 el bailarín Martínez y su esposa danzan un "baile peruano", según reza el programa, intitulado "Zamba la batalla".[237] Ya conocía Montevideo la Zamacueca, al través de unas variaciones de concierto que el eminente violinista italiano Camilo Sívori había brindado en sus memorables recitales de 1850, bajo el título de "El Carnaval de Chile". Zamba, Samba Cueca, Zamacueca o simplemente Cueca, nunca tuvo en el Uruguay proyección socializada. Sin embargo, cumple anotar la Zamba como simple baile teatral en el conglomerado coreográfico de mediados del siglo XIX.

(1) "Para que la Audiencia de Buenos Ayres informe sobre los puntos que se espresan relativos á la reeleccion de el Alcalde de primer voto de Montevideo D.ⁿ Franc.º Cardoso, la Presidencia en el Teatro de Comedias del Gov.ᵒʳ y resistencia de este á franquear la Puerta por donde acostumbran entrar los Alcaldes.
[Fol.4 vta.]

+
S. M. en S.ⁿ Yldefonso a 7 de Agosto de 1795.
+

[Fol.1]

El Rey

Consejo de 21 de Julio
de 1795
Sala 2.ª

Presidente Regente y Oidores de mi Real Audiencia de Buenos Ayres. Por parte del Cavildo Secular de la Ciudad de Montevideo se há hecho instancia a fin de que se tomen varias providencias para remediar las vejaciones abatim.ᵗᵒ y poco decoro con que trata á sus individuos el Governador de aquella Plaza D.ⁿ Antonio Olaguer y Feliu, quejandose entre otras cosas de que á su arbitrio, sin consulta, acuerdo, o noticia del cavildo dispuso en el año de 1793, establecer diversion publica de Comedias, quando hasta entonces no las avia avido, y si vnicam.ᵗᵉ el entretenimiento de Titeres, ó volantines, á el qual asistian el Cav.ᵈᵒ [Fol. 1vta.] y Alcaldes ordinarios entrando no por la Puerta comun sino por otra reservada que dirigia a su Palco con el objeto de evitar confusiones; pero el Governador empeñado en desayrarlos, resolvió recoger dha. llave sin prestar el menor aviso á los Alcaldes, y acudiendo segun su costumbre á entrar por la misma Puerta la noche del dia 15 de diciembre la hallaron cerrada con Candado, y de consiguiente tuvieron que retirarse á su casa hechos la irrision del Pueblo: mas llevando adelante el Governador esta nueva farsa, les pasó oficio por escrito en el 16 recargandoles sobre su falta de asistencia, desentendiendose en otros succesivos de sus verdaderas serias contestaciones, vsando siempre de vn tono impropio y depresivo, por lo que eligieron el medio prudente de [Fol. 2] formar competencia en esa mi Real Audiencia pero sin llegar el caso de ser oidos, logro el Governador recayese Decreto aprovando su conducta, y previniendo á los Alcaldes se avian hecho reparables sus gestiones en la formación de competencia, de manera que desde aquel instante crecio notablem.ᵗᵉ el rubor haciendo para con el publico el papel mas ridiculo que puede escojitarse, pues precisandoles el Gov.ᵒʳ á concurrir á la Comedia, y Palco de la Ciudad, no son dueños de dar la menor providencia para el buen orden y tranquilidad del teatro, mandandolo él todo desde su Palco particular para el que mantiene Puerta reservada, siendo indisputable que el Gov.ᵒʳ como Gefe Militar de ningún privilegio goza en los [Fol. 2 vta.] Teatros, cuyas disposiciones y buen orden son peculiares de la jurisdicción ordinaria no asistiendo en el Palco de la Ciudad, a que se agrega averse ofendido altamente el Gov.ᵒʳ de que el Alcalde de primer voto D.ⁿ Josef Cardoso que lo fué en el espresado año de 1793, procurase defender con la correspondiente moderación las facultades de su Ministerio buscando en esa mi Real Audiemcia el desagravio de las ofensas que discurrian se le irrigaron con los referidos procedimientos del Governador quien esplicó su encono mal concevido por vn termino mucho mas doloroso, pues congregado el Cavildo para el acto de elecciones del año 1794, aprobó llanam.ᵗᵉ el acuerdo extendido en su razon por lo respectivo á todos los sugetos nombrados exceptuando [Fol. 3] vnicamente al citado D.ⁿ Josef Cardoso, no obstante que hiva comprendido. y reeleg ido de vnanime consentimiento de los vocales para continuar en su oficio de Alcalde de primer voto; y avnque el Cavildo hizo recurso en el asunto a mi Virrey manifestándole la infracción de la instruccion con que se governava en punto á las dhas. elecciones desde que comenzó la poblacion de la Ciudad, de nada sirvio porque el Gov.ᵒʳ practicó otro recurso

a fin de sostener sus ideas pretestando la observancia de las Leyes, y teniendo valor de añadir entre otras especies dirigidas a ajar la notoria opinion del espresado D.ⁿ Josef Cardoso, dos, absolutamente falsas, vna, de que se le seguia y estava pendiente cierta causa grave criminal sobre aver herido á [Fol. 3 vta.] vn Paraguay, y otra la de ser sugeto que tenia dadas pruevas de su caracter Orgulloso y violento en el año que avia regenteado la jurisdicion Ordinaria, no dejando de instar al Ayuntam.to con amenazas y apremios para su concurrencia á la posesion de los restantes Oficiales electos, y despojar de la vara á Cardoso depositandola en el Alferez Real, segun lo consiguió antes que recayese la decision de mi Virrey que conformandose con el voto consultivo de esa mi R.l Aud.a estimó acertada la resolucion del Gov,or en no confirmar la reeleccion de dho. Alcalde Cardoso, mandando se procediese á nombrar otra persona idonea que sirviese la vara de Alcalde de primer voto en aquel año. Y aviendose visto en mi Consejo de Yndias [Fol. 4] con lo expuesto por mi Fiscal hé resuelto informeis instructivam.te como os lo mando oyendo nuevamente a dhos. Governador y Alcaldes Ordinarios si lo juzgaseis necesario sobre los mencionados puntos decididos por esa mi Ral Audiencia relativos á la reeleccion del Alcalde Cardoso y a la Presidencia en el Teatro de Comedias del Gov.or y resistencia de este a franquear la Puerta por donde acostumbravan entrar los Alcaldes. Fecha en &.a [Fol. 4 vta.] Por Dup.do Visto. Reg.da en el Lib. Perú de parte num.o 77 f.o 252 b.ta Refrend.a del S.or D.n Silvestre Collar."

[Archivo General de Indias — Sevilla — Sección V — Audiencia de Buenos Aires. — Cartas y expedientes. — Año 1798. — Estante 123. — Caja 7. — Legajo 20. — Manuscrito copia simple, papel con filigrana, formato: 30 x 21 cm., letra redonda e inclinada, interlínea 14 mm., conservación buena. —Documento publicado en "Del Montevideo del siglo XVIII" de *José Torre Revello,* aparecido en la "Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay", t. VI, N.º 2, págs. 697 a 700].

(2) Ibidem.

(3) "[Fol. 12] Igualmente declaro que sobre la casa principal de mi habitacion tengo impuesta á censo redimible del cinco por ciento anual, la cantidad de quatro mil pesos corrientes pertenecientes álos fondos del Regimiento de Infantería de esta Provincia. Cuya cantidad me mando dar el Señor Governador Inspector General D.n Antonio Olaguer y Feliu, para invertirlo en la fabrica, y utencillos dela Casa de Comedias que desu orden, y á muchas instancias suyas construi en el corralon dela Señora Mariscala Doña Maria Francisca de Alceibar, y por este motibo los puse sobre mis fincas, por no ser posible sobre la misma Casa de Comedias, en que se gastaron, cuyo censo en caso de no levantarlo yo, quien, que con preferencia á toda otra cosa, se redima del primer dinero, que se híziese, y produzca dicha Casa de Comedias, entrase á poder de mis Albaceas, como pertenecientes ami, despues que yo fallezca, para que así esten dichas mis fincas, expedictas, y libres para los fines, á que hé de destinarlos, lo que anoto asi para &.a Itt. Declaro que [Fol. 12 vta.] tengo celebrado convenio con Doña María Clara de Zabala, de zederle el arrimo, y libre uso de mi pared Devisoria, siempre que su casa contigua á la mía principal este dedicada a la escuela de Niñas gratuitas que de presente se halla en ella, ú otra obra pía, por lo qual no podrán mis subcesores innovar en esto cosa alguna, ánoser que sede otro destino ala referida casa; pues entonzes tendran accion derepetir el importe de dicho arrimo ordeno, y es mi voluntad, que mientras subsista en pie dicha casa de Comedia, todo lo que esta produzca después de deducido todo lo necesario para su fomento y conservación, se entregue a mi esposa. D.a Ana Juaquina de Silba, para que lo distribuya entre aquellos pobres, de Solemnidad y vergonzantes de este Pueblo, que mas lo necesitan: cuyo encargo, despues de su fallecimiento pasará a los otros Albaceas. Itt. es mi voluntad, que no por que el producido de Dicha casa quede destinado al fin predicho, ha dedejar esta dedar anualmente la comedia, que acostumbra, para la fabricta de la Santa Igle- [Fol. 13] sia, Condición unica que expresamente se pacto quando se erigio dicha casa à suplica del Señor Governador D.n Ant.o Olaguer y Feliu; y otra para el Hospital de Caridad.

Itt. quiero y mando que mientras subsista la espresada Casa, sea la atención de mis Albaceas Pagar los quatro mil pesos, que corrientes hè tomado del Regimiento Fixo, para la construcción de la obra de dicha casa, y libertar mis fincas de dicho reato, si yo no puedo antes executarlo. Itt. declaro que habiendolos Señores D.ⁿ Antonio Olaguer y Feliu y D.ⁿ Antonio de Córdoba, Governador y Comandante de este Rio, y que respectivamente fueron en esta Plaza /....../ (quando la Guerra, con francia) á que hiziese dicha Casa de Comedia, en un corral arquilado, para divertir los animos delos habitantes de este Pueblo que podrian padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motibo de la libertad que había adoptado la Republica Francesa, y manifestado yo al principio mucha repugnancia en adherir á las pretenciones delos dichos Señores, por tener (según les manifesté) [Fol. 13 vta.] destinados mis bienes para los pobres de Solemnidad, y vergonzantes, y aun otorgado mi testamento vajo aquel concepto, por lo qual temia pudiese padecer mi caudal (y con el alibio de aquellos) algun desfalco grande con aquel proyecto, caso que no correspondiese los efectos amis naturales deseos, sin embargo dichos Señores, insistiendo en sus miras hicieron lo posible para reducirme á sus ideas, como ultimamente lo consiguieron, habiendo en su birtud arquilado el corral de la Señora Mariscala, construido yo con mi peculio la nominada casa"

[Testamentería de Manuel Cipriano de Melo. - Año 1813. - Expediente N.º 45. - Folios 12 y 13. - Escribanía de Gobierno y Hacienda. Montevideo].

(4) José Torre Revello: *"Orígenes del teatro en Hispano-América"*, publicado en *"Cuadernos de Cultura Teatral"* editados por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, cuaderno N.º 8, págs. 39 a 64, Buenos Aires, 1937.

(5) Isidoro De-María: *"Compendio de la Historia de la República O. del Uruguay"*, pág. 154. Montevideo, 1895.

(6) Juan Carlos Sábat Pebet: *"Sobre los Orígenes Teatrales Montevideanos"* en el Suplemento dominical de *"El Día"*, año XIV, N.º 663. Montevideo, 30 de setiembre de 1945.

(7) "[Fol. 113 vta.] Casa de comedia en la calle del Fuerte N.ºˢ 9-10-11.

Advertencia

Quando pasamos á medir el terreno de este edificio se nos propuso q.ᵉ este ocupaba mas que el terreno que realm.ᵗᵉ correspondía al difunto D.ⁿ Manuel Cipriano, y que este exceso era perteneciente al vecino del fondo q.ᵒ le habia permitido ocuparlo pagandole alquiler, segun se reconocia perfectam.ᵗᵉ en la pared del Sur, por una linea indicada por el Revoque; avista de esto hemos solicitado con empeño los documentos precisos p.ª justificacion de las dimensiones de dho. edificio y arreglarnos á ellos; pero no habiendolos conseguido hemos arreglado el fondo de dho edificio ala linea referida que son 30 v.ˢ suponiendola lo mismo por el lado del Norte.

Por 719 ¼ v.ˢ cuad.ˢ de terreno a 8 p.ˢ una	"5756
Por 14 ½ Idem de enlosado en la vereda a 2p.ˢ una	282"
Por 92 Idem de pared doble de ladrillo y cal a 22 r.ˢ	253"
Por 694 ¼ Idem de Idem con barro á 14 r.ˢ	214"
Por 63 Idem de Idem pared de piedra y barro a 14 r.ˢ	373"4
Por 332 Idem pared de un ladrillo con barro a 9 r.ˢ	373"4
Por 13 Idem Tabique revocado a 8 r.ˢ	13"
Por 1183 ¼ Idem de revoques con cal a 2 ½ r.ˢ	295"7¼
Por 582 Idem de Azotea con argamasa a 11 r.ˢ	800"2
Por 292 ½ v.ˢ cuad.ˢ de enladrillado con ladrillo portugues y de España, raspado y cortado a 12 r.ˢ	488"6
Por 400 Idem de Idem con ladrillo ordinario deteriorado a 2 r.ˢ	400"
Por la escalera principal	30"
Por la dela parte del Norte	30"
Por la del Sur	50"
Por el revoque del cornisamento del edificio	30"
	9790"¾

Importa esta tasacion (S E) nueve mil siete cientos noventa p.s y tres cuartillos r.s Montevideo 6 de Diciembre

[Fdo.] Pedro Villar y Varela [Fdo.] Man.l de Dios y Nova

[Testamentería de Manuel Cipriano de Melo. - Año 1813. - Expediente N.º 45. - Folio 113 vta. - Escribanía de Gobierno y Hacienda. Montevideo.]

(8) "En la Ciudad de San Felipe de Montevideo á veinte y dos de Septiembre de mil setecientos noventa y cinco: El Cavildo Justicia y Reximiento de ella cuios Individuos que al presente le componemos: hallandonos juntos en nuestra Sala Capitular de Ayuntamiento como lo hemos De uso y costumbre para tratar cosas tocantes al Servicio de Dios y bien Del publico con noticia del S.or Gov.or de esta Plaxa y asistencia De ntro Sindico Procurador gen.l en este estado el S.or Regidor Decano Alferez Real, interino Alc.e Ordinario De primero voto dijo que haviendo observado la noche del dia veinte, en la Casa de Comedias, que despues de corridas las cortinas Del Palco Dela Ciudad, y presentandose al publico la Justicia que preside, este demostró su bista con el correspondiente Palmeteo siendo ya pasada la ora prefixada y haviendo antes avisado la compañia comica estar lista, ó pronta para representar, no se corrió por esta el Telon Del Teatro para dar principio á la comedia hasta pasar un rato bastante notable, con escandalo De todo el concurso, y detrimento Dela representacion de la R.l Justicia. Que igualm.t se ha observado, que dos comedias antes quando se presentó al pub.co tenia ya corrido el telon biniendo por esto en conocimiento De que no se observa cumplidamente lo prevenido p.r S.A. en su acordada de nuebe de Julio ultimo, en que manda que alas Justicias es aquien corresponde la Presidencia de tales funciones y por lo mismo siendo la señal de mandar comenzar el correr la cortina del Palco Dela Justicia y presentarse esta al pub.co como es costumbre en todas partes, hizo presente estos tan notables desordenes á este Cuerpo para que por el se tome la providencia que corresponda á fin De que se cumpla puntualmente lo q.e la R.l Aud.a ha determinado. Lo que oydo y entendido acordamos de una misma conformidad se hagan comparecer en esta Ntra Sala alos comediantes aquienes vajo el mas serio apercebim.to se les haga las pre venciones q.e corresponda á efecto de cortar un abuso indevido que contra la costumbre y lo mandado p.r ntra R.l Aud.a se puede introducir no poniendo en tiempo el devido remedio en obsequio tambien Del mejor regimen y subordinación á que deve estar sugeta la compañia comica observando las reglas y mandatos dela Just.a que Preside. Y que esto se haga entender a dhos comediantes, ó al que de ellos haga Caveza,por los S.res Alcaldes de primero y segundo Voto con asistencia de cualesquiera Escrivano que defee Deeste mandato p.a que si reinsiden pueda procederse á lo que sea De Justicia, Con lo que se concluió esta acta quefirmamos para que conste — Juan Fran.co Martinez — Felix Sainz dela Maza — Andres Ant.o Vazquez — Marcos José Monterroso — Manuel Nieto".

[Libro IX de los *"Acuerdos del Cabildo"*, en *"Revista del Archivo General Administrativo"*, vol. V, pág. 20 a 22. Montevideo, 1916].

(9) "AT THE THEATRE./ On Saturday next the 30th inst. will be exposed for Sale by PUBLIC AUCTION, a quantuty of Scarlet, Blue and White Cloths and Cassimeres, which will be sold in quantities, at the option of the Bayer, in order to accommodate the Officers of the Army, Navy and others In the same manner will be disposed of a quantity of rable and Breakfast Cloths, green Baize, Sheets, Shirts, and some Ladies Linen./ THOMAS GOWLAND,/ Vendue Master".

[*"The Southern Star"*, N.º 1. Montevideo, Saturday, Mayo 23, 1807].

(10) *"A Gentleman recently returned"*: "Notes on the Viceroyalty of La Plata in South America; with a sketch of the manners and character of the inhabitants, collected during a residence in the City of Monte Video by..." págs. 65 y 66. London, 1808.

(11) *"Diario de la Expedición del Brigadier General Craufurd"*, en la *"Revista Histórica"*, t. VIII, págs. 209 y 210. Montevideo, 1917.

(12) "...le habían dado varias quejas de q los mejores Palcos de la casa de comedias los tenian ocupados mugeres de otra menor consideracion, y q para

evitar estos reparos y disgustos hallaba Su Señoria por mas acertado prevenir, como prevendria al dueño de dicho Coliseo, ó al que corra con él, pase á este Cavildo una relacion de todos los Palcos y lunetas, y consiguientemente advertir al Publico por medio de los correspondientes carteles, que meditaba expedir, q todas las personas de distincion del Pueblo de ambos sexos y estados que quieran tomar Palcos para sus familias, y lunetas para sí solos, ocurran á este Cavildo á solicitar su N.° y q en caso de pedir dos o mas sugetos de igual clase áun tiempo un mismo Palco o luneta, se heche suerte entre los que sean afin de evitar de este modo cualquier queja. Que no habiendo ya mas personas de distincion que soliciten Palcos ni lunetas, puedan darse los que resulten sobrantes a cualquiera que los pida. Manifestada por Su Señoría esta su determinación ála Junta se consideró por mui conveniente, y en consequen.[a] haviendo acordado con el mismo Cavildo que por este sé formasen los capitulos de ordenanza,para arreglo de lo interior del Teatro y buen orden Del Patio, y procediose a ello se remitieron con el correspondiente oficio firmados por el mismo Cavildo y el Señor Governador al encargado del Coliseo para su fixacion en los respectivos parajes, quedando Su Señoria en expedir por su parte las competentes ordenes que hade observar al oficial de guardia. Con lo cual,se concluyó esta Acta q cerramos y firmamos con Su Señoria para que conste — Xavier Elio — Pasq.[l] Jose Parodi — Pedro Fran.[co] de Berro — Manuel de Ortega — Manuel Vicente Gutierrez — Juan Jose Secco — Juan Domingo de las Carreras — Thomas Garcia de Zuñiga. Hay nueve rúbricas."

[Acta de la Sesión del Cabildo del 22 de marzo de 1808, en *"Acuerdos del Cabildo"*, *"Revista del Archivo General Administrativo"*, vol. IX, págs. 70 a 71. Montevideo, 1919].

(13) Mario Falcão Espalter: *"El Poeta Uruguayo Bartolomé Hidalgo"*, pág. 45, 2.ª ed., Madrid, MCMXXIX.

(14) "Seguidamente hizose mocion Sobre lo acordado por S .Excã respecto á la Casa de Comedias á fines dela quaresma proxima pasada, quál era haber convenido de unanime conformidad con él Señor Regidor defensor de Pobres D.[n] Juan Mendez Caldeira, que este socorriese á cada Individuo dela Compañia Comica con cinqüenta pesos, entendiendose que una onza seria en metalico y lo demas en Generos, y que él todo le seria satisfecho por la Junta Municipal de Propios á fines de Abril ultimo con lo que produgese el remate dela Imprenta de esta Ciudad acordado y dispuesto por acto de diez de Abril dicho".

[Sesión del Cabildo del 4 de junio de 1817, en "Acuerdos del extinguido Cabildo de Montevideo", vol. 13, pág. 110. Montevideo, 1939].

(15) "Que recomendó a dichos Señores Diputados hiciesen presente ál Ayuntamiento tomase las medidas mas oportunas,para que á toda costa se habra la Casa Teatro de esta Plaza, que se halla actualmente cerrada: sobre cuio particular se acordó por él Excmõ Cavildo se inste á los Comicos para que tomen de su sola cuenta la referida casa, yendo interesados todos en sus productos, sin que los fondos publicos tengan que satisfacerles cosa alguna".

[Sesión del Cabildo del 6 de junio de 1817, en *"Acuerdos del extinguido Cabildo de Montevideo"*, vol 13, pág. 115. Montevideo, 1939].

(16) Reparto del estreno en Montevideo de "Las esposas vengadas" el 4 de noviembre de 1817: Madama Ris: Petrona — Madama Lec: Pepa — Madama la Directora: *Manuela* (Cruz) — El Director: *Guevara* (Cascac.[a]) — Mr Lec.: *Quixano* (Manuel) — M.[r] Ris: Sant.[o] H — Un criado: *Casac.*[ta] (Perez).

(Manuscrito N.° 7611 de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Colección Olaguer y Feliú. Publicado en el libro de *Celina Sabor de Cortazar*: *"Las Esposas Vengadas y La Elicene"*, Noticias para la Historia del Teatro Nacional N.° 9, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, págs. 303 y 304. Buenos Aires, 1940).

(17) Solicitud elevada con fecha 6 de febrero de 1817 por Juan Matías Ituarte y Francisco Galli al Cabildo de Montevideo para realizar lotería de cartones en la Casa de Comedias. Manuscritos adquiridos por el Archivo General de la Nación a la Sucesión Mario Falcao Espalter, aún sin ubicación.

(18) Caja 791. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(19) Caja 795. (Existe únicamente la carpeta con la síntesis del documento, realizada en la época). Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(20) Caja 807. (Existe únicamente la carpeta con la síntesis del documento, realizada en la época). Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(21) *"El Nacional"*, Montevideo, 29 de setiembre de 1843.

(22) José María Fernández Saldaña: *"El teatro de San Felipe"*, artículo aparecido en el Suplemento, Año XI, N.° 476 del diario *"El Día"*, Montevideo, 1.° de marzo de 1942.

(23) José Torre Revello: *"El teatro en la colonia"*, *"Humanidades"*, tomo XXIII, pág. 157. La Plata, 1933.

(24) José Escalada Yriondo: *"Orígenes del Teatro Porteño"*, en *"Boletín de Estudios de Teatro"* del Instituto de Estudios de Teatro (Comisión Nacional de Cultura), año III, tomo III, N.° 8, pág. 28. Buenos Aires, enero de 1945.

(25) Ibidem.

(26) Eugenio Pereira Salas: *"Los orígenes del arte musical en Chile"*, págs. 45, 47, 60, 120, 121 y láminas 18 y 19. Santiago de Chile, 1941.

(27) Expediente sin encuadernar. Año 1815. N.° 2, fol. 30 vta. Escribanía de Gobierno y Hacienda. Montevideo.

(28) José Subirá: *"La tonadilla escénica"*, 4 tomos. Madrid, 1928-32.

(29) José Subirá: *"La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores"*, Barcelona, 1933.

(30) Escritura de convenio y obligación entre la Compañía Cómica y Don Benito Abreu, suscrita el 12 de mayo de 1794. Libro de Protocolos, correspondiente al año 1794, fol. 320 vta. Archivo del Juzgado Letrado de 1.ª Instancia en lo Civil, de Primer Turno. Montevideo.

(31) [Fol. 90] / Archivo del Coliceo de esta Cdad/ Relacion de las Comedias, Saynetes, y musicales q.e / existen entregadas por d. Pedro Errasquin y se ha hecho./ cargo de dhas el Sor Juan Fran.co Vergara, Archivero de la Casa con la / nezesaria responsabilidad.

[Fol. 110 vta] / Tonadillas A solo

[Fol. 111] / Patio mio de mi vida
La visita del Francés
Las Maquinas del mundo
El qüento de un amante
La Espina
Al primer tapon Zurrapás
El desengaño de los hombres
El Librito extraordinario
Los Esclavos del mundo
No sé en q.e consiste
La razon de estado
Tildar lo q.e mal parece
Todo oy llena de alegria
Las cosas del Pueblo
El chasco del mono
La verdad (con Solo violines
Las dudas dela Paya
El chiste del estrangero
La España moderna
Las Ferias
La Academia
Los frenos trocados
La Pastora celosa
Los titulos de Comedia
Aqui teneis ala Silva
La Gitana hospt.l de incurabi.s
La maja narangera /
[Fol. 111 vta] / Los trages
El Lente
Los consejos
Mosqueritos de toda el alma
Los efectos del delirio
Los Corazones
El Sistema de los preocupados
Las Maulas de la hermosura
Que letargo inumano
Los Consejo de la (a)miga
La malicia popular
El Empleo del Cortejo
La funcion del lugar
Aburrido me vengo
El testamento dela Petimetra
La sinplecita
Jusgarlo todo al reves
Las mùsicas
La Cortesana enla aldea
La Hid(a)lga en la Corte
Nadie juzgue p.r la vista
Al fin todo se descubre
La Jardinerita
La Jardinera del gusto
El repartim.to de la maja
Los Signos

del berano las noches
El amor propio de las Naciones
Las gracias de las Andaluzas/
[Fol. 112] / Quiero contaros mis mosqueteros
La vida de los lugares
Los Duendes
Que maldita vida (sin flautas
Los pasages del verano
La Buhonera
O que penas amargas
Pobrecita q.e congoja
Si huviere un Ydioma
El tribunal de las quejas
Los acomodos conveni(e)ncias
Las maulas de los hombres
La Disculpa de los necios
tenga silencio (con solo vidin.s
Los acomodos del vicio
El Pronóstico
Taza preciosa de plata
O que sueño tan felice
La mala Etiqueta
La Guya de Madrid
Los 3 Estados de las Mugeres
La Soldada
El azote enla disculpa
La Burla del vicio
Las vistas de novios /
[Fol. 112 vta] / La Cortesana pastora
El Granadero
La Peregrina (Solo violin.s
Mosqueter.s de mi vida (Solo violin.s
Ladencend.cia delos Abaytes (Solo partit.ra
Ynutil — Donde voy Aydemi
Los abusos del teatro
El chiste del paxarito
La Cómica nueva
La falsa amistad
La crítica irónica
El Gilgerito
El Diario
Cadiz amada y la bola
Unos p.r carta demas
La Cazadora
Los Comercios del mundo
Los efectos del amor
La Cartilla
De las mugeres no hay q.e fiar
El Carro de los tontos
El Espejo verdadero
La vida del petrimetre
Los oficios
El q.e se infiere
El Exacio amoroso
La moderna educacion /
[Fol. 113] / Las Preguntas y respuesta.s
El buen fin
Si la fortuna ayuda
El Sueño de la Rosa
La Intruccion
La Crytica del traoto [sic]
El vicio descubierto
La confianza
La critica general
La quexa de los animales
La dama
Criticar con inocencia
Los Civilizados
La Esperanza lisonjera
Los disparates del mundo
La cortecia
Las Sombras
La maja Eniga
La moza sin amor
La tirana del trípili
El Duendecillo

A. duo

El amante timido
Las Alajas perdidas
La maja Zelosa
Los Esposos imprudentes
Los Pareceres contrarios
El Gitano Zeloso (1.a P.e /
[Fol. 113 vta.] / El Gitano Zeloso (2.a P.e
Los Gitanos (1.a P.e
Los Gitanos (2.a P.e
La venida de Santurio
Los majos de Sevilla
inutil Los Gitanos (sin inst.l
EL, (Es)Pejo Catoptrico
La Madrina
La Paya y el peregrino
La petime.a Supuesta
Las Suertes trocadas
La Señorita y el loco
El Page y la maja
Los Platos
La novia porfiada
Los Pescadores
El acomodo ó los Negritos
inutil — La limera (sin partitura
La Sastifa(c)ciones de 2 amantes
El viejo y la niña
Dos amantes perdidos
Lo q.e puede la pre(n)cion
La Ytaliana y el Español
La Boda del criado
El Zorongo
La locura y el Juicio
La Paya y el abate
El Carpintero aprendiz

El chusco y la maja /
[Fol. 114] / El Albañil y la maja
El Poeta y su muger
El Parabien
El mro y la discipula
El Petimetre y la maja
Los dos hidalgos
El tambor y la maja
El hermano Convencido
Los Primos peregrinos
Los Escos
La Severa y el Herrero
La Cómica nueva
El Rosquillero y la Alfajorera
La Cazadora de Cadiz
La La (/n/) (van)dera y el tuno
Los Zelos del retrato
El Picarito burlado
El Francés y la maja
El Desdén
La Viuda y el Currutáco
El Petime.[e] y la Patrona
La Viuda i el Sacristán
Los Cortejos reñidos
La Dama de sengañada
La Yntradec.[n] de Ca(n)tariaces
El abate quexoso
El Catalan y Buñolera
La Ramilletera y Jardin.[o]/
[Fol. 114 vta.] / El Habate Hablador
El Sold.[o] y la Patrona (con solo violine.[s])
La maxa y el m(a)xo sinpartit.
La vanidad corregida
La Equivocacion
El majo celoso
Latemerosa
El Viajante
El Protegido
El Encuentro nocturno
La vizcayna y Ciruj.[o]
La maja constante
La Pescadora y Cazador
El Marido Sagaz
El Posma
La Disputa de los treatos
Los descontentos
El Desagravio de la majeza
La morcillera y el majo
El menestral prudente
La Maxa y Berberisco
El Cortejante Calabera
El Entretenido
La viuda
El Letrado y litigante
La tirana Cautiva
El Pillo y Lavandera
El tuno y la maja
La muger convencida
El Petimetre majo /
[Fol. 115] / El Frances amolador
Los Majos celosos
El Poéta y la gallega
El Poeta y la Cómica

A 3.

Las 2 cuñad.[s] y el oficial
Las 2 Cuñad.[s] y Paco
El Hipócrita
La Bellotera
La Paya y los Cazadores
El enfermo burlado
El des(en)gañado
El Agente y la viuda
La Pescadora de Valencia
Amo ama, y criada
El chasco del me(/n/)son
El autor y parte nueva
La maja barbera
La astucia del amigo
La graciosa y conspont.[r]
Los Embiados del Pueblo
La trapera herr.[or] Puchig.[o]
El hermozo Celosa
El Chasco del confitero
Sold.[o] amo y criada
El desafio del aba(/n/)te y ofic.[l]
Los Bagabundos
[Fol. 115 vta] / El Gusto perdido
El sargent.[o] briñoli
Los Hidalgos de Medellin
Los mros de la Rabosa
El chasco del arca
El tantananina
Page ama y criada
La qüenta sin la huespeda
El mro de Capilla
Los Españoles viajantes
Los Montañeses
El Café de Cadiz
El Novio sin novia
El desflaco de la papelera
Yono se q.[e] arbitrio
El Gurrumino tuerto.
La Victoria del vsia
El Proyecto de laJoaquina
Los galanes de la pretola
Los Cazador.[s] y el payo
El trompo y Serranos inocent.[s]
El mro de Danza
Defuera vendrá
Las Dudas de la Rivera
El Sastre fingido
El viudo y las dos Criad.[s]
Los negros (con solo violin.[s]
El marido hace muger /
[Fol. 116] / Los Zelos de Paco Garcia

Los petim.[s] y el Hospiciano
El Novio y las 2 herm.[s]
El mr̄o de Musica
La Alianza
El Hosp.[l] del desengaño
El Mercader generoso
Los Casadores
El Molinero y Pescad.[a]
El terno reformado
El amo burlado
Las vistas

Generales

El taho(n̲)ero.
Los Serranos Ynocentes
Las contrariedades
Los Embusteros
Los Molineros
El amigo de Moda
Las maestra y discip.[la] (sin flaut.[s] y 2 violin
Los Peluqueros
El Cortejo al tocador
El Pasage del Clavel
Los oficios despreciados
Los Soldad.[s] y Lugareña
El Desengaño feliz
La gallega enamorada / [Fol. 116 vta.] / El Cafe dela flor delis
La Dama de los perritos
La tabernera
Los murcianos en la Carcel
Los voluntar.[s] de la Reyna
El colegio de Musica
La Cucaña Napoles
El Rey de Constantinopla
Los operistas de la Legua
El Aula Cómica
La varita de virtudes
El Chasco del Cofre
El chasco de la viuda
Pastora, Cazador Paya y Zagal
La disputa de la boda
El Pleyto de las majas
Las Escofieteras

["Coliseo / De esta ciudad / Dirección Municipal / Cargo y Data / é / Inventario / Año 1814 á 1818". Libro N.° 51. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo].

(32) Mariano G. Bosch: *"Historia del teatro en Buenos Aires"*, pág. 27. Buenos Aires, 1910.
(33) *"Descripción de las fiestas cívicas, celebradas en la capital de los Pueblos Orientales el Veinte y Cinco de Mayo de 1816"*, pág. 6. Montevideo, 1816.
(34) *"El Universal"*, Montevideo, 1 de julio de 1831.
(35) *"La Diablada ó el robo de la Bolsa"*, N.° 5, Montevideo, 21 de marzo de 1832.
(36) Mario Falcao Espalter: *"El poeta oriental Bartolomé Hidalgo"*, págs. 82 a 92, 1.ª edición; Montevideo, 1918. Este estudio sobre el melólogo fué completado en la segunda edición de la misma obra tirada en Madrid en 1929, páginas 85 a 102.
(37) José Subirá: *"Historia de la música teatral en España"*, pág. 151. Barcelona, 1945. Véase además la referencia sobre el melólogo estampada por José Subirá en su obra *"Historia de la Música"*, tomo II, págs. 144, 146 y 355. Barcelona, 1947.
(38) José Subirá: *"El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)"*, tomo II, págs. 428 y 429. Barcelona, 1950.
(39) *"La Libertad Civil"* con una Noticia de Ricardo Rojas. Edición del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1924.
(40) *"El Nacional"*, Montevideo, 28 de junio de 1842.
(41) Carlos Roxlo: *"Historia crítica de la literatura uruguaya"*, tomo I, págs. 316 a 321. Montevideo, 1912.
(42) Libro de *"Coliseo"* ya citado, fol. 116 vta. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(43) Guillermo Furlong, S. J.: *"La Misión Muzi en Montevideo, 1824-1825"*, en *"Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay"*, tomo XIII, págs. 274-275. Montevideo, 1937.
(44) *"El Defensor de la Independencia Americana"*, Miguelete, 21 de diciembre de 1849.
(45) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 de diciembre de 1851.
(46) *"El Tiempo"*, Buenos Aires, 14 de julio de 1828.
(47) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XIX, fol. 294. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(48) *"Observador Oriental"*. Montevideo, 26, 27 y 28 de enero de 1829.
(49) Santiago Calzadilla: *"Las beldades de mi tiempo"*, pág. 171. Bs. Aires, 1919.
(50) Un Inglés: *"Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825"*, 2.ª ed. traducida al castellano; pág. 39. Buenos Aires, 1942.
(51) "AVISO / Luis Foresty, Profesor de música, formado en el Imperial y Real Conservatorio de Bergamo, en Italia, habiendo afirmado su residencia en esta capital á beneficio de la distincion que á merecido á diferentes familias respetables, tiene el honor de ofrecer á este respetable público pára dar lecciones á personas de ambos sexós de piano, por el método moderno de armonia, acompañamiento y primera composicion, asi como de canto por el gusto Italiano, verificando todo con sujeción á las reglas y principios del arte y ciencia á que pertenecen estas partes de la musica. / El mismo profesor es compositor de un nuevo y facil método de enseñar á tocar el piano á personas de mano pequeña, que mereció la aprobacion del Director general de dicho Conservatorio y el célebre Maestro Simon Mayer. Por este método un niño de seis ó siete años puede facilmente aprender a tocar dicho instrumento. Vive en la calle San Sebastian N.º 87". [*"El Universal"*, Montevideo, 20 de marzo de 1830].
(52) *"La Gaceta"*, Montevideo, 21 de agosto de 1829.
(53) *"El Araucano"*, Santiago de Chile, 18 de diciembre de 1830. (Citado en *"Los orígenes del arte musical en Chile"* de Eugenio Pereira Salas, pág. 121, Santiago de Chile, 1941).
(54) *"La Gaceta"*, Montevideo, 21 de agosto de 1829.
(55) Domingo F. Sarmiento: *"Obras completas"*, t. I, pág. 154. París, 1909.
(56) Juan de la Ermita: *"Don Luis Pablo Rosquellas"*, Boletín de la Sociedad Geográfica "Sucre", t. XXXVII Nos. 371 al 373, págs. 4 a 52, Sucre, octubre de 1941.
(57) José A. Wilde: *"Buenos Aires desde setenta años atrás"*, pág. 67. Buenos Aires, 1881.
(58) "TEATRO./ Anoche tuvimos el placer de ver por primera vez al profesor D. P. Rosquillas; prevenidos ya favorablemente por los bien merecidos elogios de su extraordinaria habilidad y gusto esquisito, no fuimos menos sorprendidos en la primorosa ejecución de las partes de canto, y sobre todo, en el concierto de violin; la acertada eleccion de una de sus mayores composiciones donde brilla todo el fuego de su alma sensible, y los raros talentos del autor, ha colmado nuestras esperanzas y hecho nacer un deseo vehemente que su noble condescendencia nos continúe favoreciéndo con otras exhibiciones".

[*"El Caduceo"*, Montevideo, 14 de setiembre de 1830.]

B) "CORRESPONDENCIA / SS.EE. del Caduceo / Al paso que me es sumamente lisongero retribuir á Vds. la espresion de mi gratitud por el no merecido elogio que se dignaron hacer de mis cortos talentos, debo tambien manifestarles para conocimiento del benigno público, que con tan favorable acogida recibió mi primera exhibicion en el teatro de esta capital, que he tenido grandísimo pesar en aparecer desempeñando las partes de canto en un estado bastante crítico, ocasionado por una indisposicion que padecia desde hace dos dias antes, y que solo compromiso de la funcion anunciada, puedo obligarme á semejante sacrificio. Al mismo tiempo en remuneracion de sus bondades, y para corregir en lo posible una impresion que pudo solo neutralizar la escesiva benevolencia de mis favorecedores, estoi dispuesto á dar otra representacion, en que procuraré con todo mi anhelo, si no merecer elogios, al menos acreditar mi fina voluntad, consultando el restablecimiento de mi salud./ Soi de Vds. SS.EE. mui reconocido y atento servidor./ *Pablo Rosquellas*".

[*"El Caduceo"*, Montevideo, 16 de setiembre de 1830].
(59) *"Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro"*, vol. LX. Nota en la pág. 62. Río de Janeiro, 1940.
(60) Vincenzo Cernicchiaro: *"Storia della Musica nel Brasile"*, pág. 123. Milano, 1926.
(61) Mariano G. Bosch: *"Historia de la ópera en Buenos Aires"*, pág. 75, op. cit.
(62) *"El Universal"*, Montevideo, 9 de mayo de 1832.
(63) *"El Universal"*, Montevideo, 6 de junio de 1833.

(64) *"El Defensor de la Independencia Americana"*, Miguelete, 21 de diciembre de 1849.
(65) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de octubre de 1845.
(66) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de octubre de 1851.
(67) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7-8 de enero de 1852.
(68) José Ignacio Perdomo Escobar: *"Esbozo histórico sobre la música colombiana"*, en el *"Boletín Latino Americano de Música"*, tomo IV, pág. 517. Bogotá, diciembre de 1938.
(69) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 11 de julio de 1855.
(70) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 6 de junio de 1855.
(71) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 27 de agosto de 1856.
(72) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 12-13 de enero de 1857.
(73) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 6 de setiembre de 1857.
(74) El reparto completo del "Don Juan" de Mozart cantado en Buenos Aires el 8 de febrero de 1827 fué el siguiente:

Don Juan	Pablo Rosquellas.
Doña Ana	Angelita Tanni.
Don Octavio	Cayetano Ricciolini.
El Comendador	Miguel Villamea.
Doña Elvira	Isabel Ricciolini.
Leporello	Miguel Vaccani.
Maseto	José A. Viera.
Zerlina	María Cándida Vaccani

Director de Orquesta: SANTIAGO MASSONI.

(75) "Himno de los Restauradores / DEDICADO / Al Ex.º S.or Brigadier General / Restaurador de las Leyes / Gobernador y Capitan General de la Provincia de Buenos Aires/ D.n JUAN MANUEL DE ROSAS / Palabras de José Rivera Indarte/ Música de Estevan Massini / En la Imprenta del Comercio Litografía del Estado / Calle de la Catedral N.º 17 / Buenos Aires / 1835".
[Partitura en reproducción fascimilar publicada en el libro de Juan A. Pradère: *"Juan Manuel de Rosas, su iconografía"*, pág. 86. Buenos Aires, 1914].
(76) *"El Publicista Mercantil de Montevideo"*, Montevideo, 10 de marzo de 1824.
(77) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XVI, fol. 46. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(78) Isidoro De-María: *"Tradiciones y recuerdos. Montevideo Antiguo"*, op. cit. Libro II, págs. 106 y 107.
(79) *"El Universal"*, Montevideo, 19 de noviembre de 1830.
(80) Mariano G. Bosch: *"Historia del teatro en Buenos Aires"*, op. cit., págs. 281 y 282.
(81) *"El Nacional"*, Montevideo, 2 de enero de 1839.
(82) *"El Universal"*, Montevideo, 21 de diciembre de 1832.
(83) *"El Mercurio"* de Valparaíso, 30 de marzo de 1833. (Atención del musicólogo chileno Eugenio Pereira Salas).
(84) *"El Universal"*, Montevideo, 7 de agosto de 1834.
(85) *"El Universal"*, Montevideo, 23 de agosto de 1834.
(86) Vincenzo Cernicchiaro: *"Storia della Musica nel Brasile"*, op. cit., pág. 134.
(87) *"El Nacional"*, Montevideo, 23 de abril de 1840.
(88) *"El Nacional"*, Montevideo, 25 de febrero de 1842.
(89) Carlos Vega: *"Música Sudamericana"*, págs. 108 y 109. Buenos Aires, 1946.
(90) *"El Nacional"*, Montevideo, 29 de enero de 1842.
(91) *"El Nacional"*, Montevideo, 29 de marzo de 1842.
(92) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 23 de diciembre de 1845.
(93) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 8 de febrero de 1849.
(94) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28-29 de junio de 1849.
(95) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 16 de enero de 1849.
(96) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 20 de enero de 1849.
(97) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 3 de febrero de 1849.
(98) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 3 de agosto de 1849.
(99) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 26-27-28 de julio de 1852.
(100) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 1.º de abril de 1850.

(101) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de marzo de 1850.
(102) MARIO CÉSAR GRAS: *"Amadeo Gras, pintor y músico. Su vida y su obra"*. Buenos Aires, 1942 y *"El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana"*. Buenos Aires, 1946.
(103) *"El Universal"*, Montevideo, 6 de febrero de 1833.
(104) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 19 de marzo de 1850.
(105) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 15 de mayo de 1852.
(106) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 27 de noviembre de 1853.
(107) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 3-4 de febrero de 1853.
(108) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 30 de marzo de 1854.
(109) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 22 de setiembre de 1855.
(110) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 23 de mayo de 1855.
(111) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 22-23 de octubre de 1855.
(112) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 6 de agosto de 1856.
(113) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7 y 8 de diciembre de 1857.
(114) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 12 de diciembre de 1857.
(115) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 23 de julio de 1853.
(116) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 8 de octubre de 1853.
(117) JOSÉ SUBIRÁ: *"Historia de la música teatral en España"*, pág. 72. Barcelona, 1945.
(118) Libro del "Coliseo" ya citado; fol. 116 vta. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(119) FRANCISCO ACUÑA DE FIGUEROA: *"Mosaico Poético"*, tomo II, pág. 68. Montevideo, 1857.
(120) Expediente en el Protocolo del año 1806. Tomo I, folios 238, 239 y 240. Archivo del Juzgado L. de 1.ª Instancia en lo Civil, de Primer Turno. Montevideo.
(121) MARIO FALCAO ESPALTER: *"El Poeta Uruguayo Bartolomé Hidalgo"*, pág. 21, segunda edición. Madrid, 1929.
(122) Relación suscrita por D. Fco. Galli de los sueldos pagados en el mes de mayo de 1816 a los integrantes de la compañía de cómicos que actuaba en Montevideo en la Casa de Comedias. Montevideo, 6 de junio de 1816. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Libro N.º 603. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(123) Gastos efectuados en la función del Coliseo a beneficio del Hospital de Caridad, realizada el 25 de noviembre de 1824. "Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo", tomo XIV. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(124) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XVI, fol. 102. Archivo del Juzgado Letrado de 1.ª Instancia en lo Civil, de Primer Turno.
(125) *"Semanario Mercantil de Montevideo"*, Montevideo, 9 de junio de 1827.
(126) *"El Universal"*, Montevideo, 25-26 de marzo de 1830.
(127) MARIANO G. BOSCH: *"Historia del teatro en Buenos Aires"*, pág. 280, op. cit.
(128) *"El Indicador"*, Montevideo, 19 de agosto de 1831.
(129) ISIDORO DE-MARÍA: *"Tradiciones y recuerdos. Montevideo Antiguo"*, op. cit. libro III, págs. 143 a 147.
(130) *"El Universal"*, Montevideo, 22 de setiembre de 1837.
(131) VINCENZO CERNICCHIARO: *"Storia della Musica nel Brasile"*, op. cit. pág. 461.
(132) *"El Universal"*, Montevideo, 18 de setiembre de 1834.
(133) *"El Universal"*, Montevideo, 5 de febrero de 1836.
(134) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 15 de enero de 1847.
(135) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 de febrero de 1852.
(136) *"El Nacional"*, Montevideo, 8 de julio de 1842.
(137) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28-29 de junio de 1849.
(138) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 22 de marzo de 1850.
(139) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 31 de octubre de 1850.
(140) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 9-10 de diciembre de 1852.
(141) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de octubre de 1851.
(142) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 23 de julio de 1853.
(143) MARIANO G. BOSCH: *"Historia de la ópera en Buenos Aires"*, op. cit. pág. 220.
(144) *"La Razón"*, Montevideo, 16 de julio de 1909.
(145) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 24 de noviembre de 1853.

(146) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 11 de agosto de 1855.
(147) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 4 de diciembre de 1856.
(148) *"Montevideo Musical"*, Montevideo, 8 de julio de 1895.
(149) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 de enero de 1855.
(150) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 15 de setiembre de 1855.
(151) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 1 de febrero de 1857.
(152) Alfredo Fiorda Kelly: *"Cronología de las óperas, dramas líricos, oratorios, himnos, etc., cantados en Buenos Aires"*, pág. 55. Buenos Aires, 1934.
(153) *"La Nación"*, Montevideo, 26 de octubre de 1858.
(154) José María Fernández Saldaña: *"Fichas para un diccionario uruguayo de biografías"*, en *"Anales de la Universidad"*, tomo I, pág. 374.
(155) *"El Universal"*, Montevideo, 12 de enero de 1830.
(156) Isidoro De-María: *"Tradiciones y recuerdos. Montevideo antiguo"*, tomo II, pág. 98, op. cit.
(157) Francisco Acuña de Figueroa: *"Obras completas"*, tomo IV, pág. 88. Montevideo, 1890.
(158) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XII, fol. 331. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(159) Programa correspondiente a la función del Teatro, de Montevideo, del día 14 de febrero de 1833. Museo Histórico Nacional. Montevideo.
(160) "Rejistro de los Ciudadanos Naturales y Legales comprehendidos en las Manzanas de la 3.ª Seccion de esta Ciudad de Montevideo", levantado el 10 de julio de 1830. Caja 802. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(161) María Antonia Oyuela: *"Juan Aurelio Casacuberta"*, pág. 77. B. Aires, 1937.
(162) *"Casacuberta de nuevo en la escena"*, crónica de Domingo F. Sarmiento aparecida en "El Progreso" del 9 de enero de 1843, ("Obras completas", tomo II, pág. 100. París, 1909).
(163) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 14 de febrero de 1848.
(164) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 19 de octubre de 1855.
(165) *"El Argos de Buenos Ayres"*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1821.
(166) Programa impreso en seda, por la Imprenta de la Caridad. *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XIV, fol. 242. Archivo General de la nación. Montevideo.
(167) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de mayo de 1833.
(168) José Antonio Wilde: *"Buenos Aires desde setenta años atrás"*, pág. 61, op. cit.
(169) Mariano G. Bosch: *"Historia del Teatro en Buenos Aires"*, pág. 117, op. cit.
(170) *"El Universal"*, Montevideo, 28 de marzo de 1831.
(171) *"Rejistro de los Ciudadanos..."* etc. doc. cit en llamada N.° 160.
(172) *"El Universal"*, Montevideo, 17 de octubre de 1829.
(173) Carlos Vega: *"Los bailes criollos en el teatro nacional"*, aparecido en "Cuadernos de Cultura Teatral" N.° 6, editado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, pág. 71. Buenos Aires, 1937.
(174) José Antonio Wilde: *"Buenos Aires desde setenta años atrás"*, pág. 60, op. cit.
(175) *"El Universal"*, Montevideo, 16 de febrero de 1830.
(176) *"El Universal"*, Montevideo, 3 de mayo de 1832.
(177) Octavio C. Batolla: *"La Sociedad de Antaño"*, pág. 220. Buenos Aires, 1908.
(178) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de julio de 1850.
(179) *"Comercio del Plata,* Montevideo, 8 de enero de 1851.
(180) Andrade Muricy: *"Panorama da musica brasileira"*, en *"Revista Brasileira de Musica"*, vol. IV, fascículos 2 y 4, pág. 97. Río de Janeiro, 1937.
(181) Mauricio Murst e Radamés Mosca: *"Prontuario do estudante de musica"*, pág. 53. São Paulo, 1944.
(182) Curt Sachs: *"Historia Universal de la Danza"*, op. cit. pág. 373.
(183) *"El Pampero"*, Montevideo, 5 de febrero de 1823.
(184) *"Cabildo. Informes y Decretos"*. Libro 30. Folios 238 a 241 vta. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo. (Documento hallado por el escritor Jesualdo Sosa).
(185) *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal*: *"Melodías registradas por meios não-mecánicos"*, vol. 1.°, pág. 35. Melodía N.° 30 de la Colección

Mario de Andrade. São Paulo, 1946.
(186) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XXI, fol. 331. Programa impreso en seda. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(187) *"El Universal"*, Montevideo, 23 de enero de 1833.
(188) *"El Universal"*, Montevideo, 23 de setiembre de 1829.
(189) *"El Universal"*, Montevideo, 17 de octubre de 1829.
(190) *"El Nacional"*, Montevideo, 18 de mayo de 1839.
(191) *"El Nacional"*, Montevideo, 8 de diciembre de 1839.
(192) JACQUES ARAGO: *"Souvenirs d'un aveugle. Voyage autour du monde"*, pág. 230. París, 1844.
(193) *"El Universal"*, Montevideo, 10 de junio de 1830.
(194) *"El Universal"*, Montevideo, 7 de diciembre de 1832.
(195) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de setiembre de 1837.
(196) *"El Nacional"*, Montevideo, 15 de diciembre de 1840.
(197) *"El Nacional"*, Montevideo, 19 de abril de 1845.
(198) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 30 de octubre de 1847.
(199) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 4 de marzo de 1850.
(200) *"El Universal"*, Montevideo, 29 de setiembre de 1832.
(201) *"El Universal"*, Montevideo, 18 de enero de 1834.
(202) *"El Universal"*, Montevideo, 16 de febrero de 1830.
(203) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 5 de enero de 1846.
(204) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 de diciembre de 1855.
(205) *"El Universal"*, Montevideo, 14 de setiembre de 1836.
(206) *"El Universal"*, Montevideo, 22 de setiembre de 1831.
(207) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 29 de junio de 1852.
(208) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 29 de junio de 1855.
(209) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 11 de enero de 1856.
(210) *"El Universal"*, Montevideo, 17 de octubre de 1832.
(211) *"El Universal"*, Montevideo, 23 de enero de 1833.
(212) *"El Nacional"*, Montevideo, 21 de enero y 12 de diciembre de 1839.
(213) *"El Nacional"*, Montevideo, 5 de febrero de 1841.
(214) *"El Universal"*, Montevideo, 23 de enero de 1833.
(215) *"El Universal"*, Montevideo, 2 de diciembre de 1836.
(216) *"El Investigador"*, Montevideo, 17 de abril de 1833.
(217) CURT SACHS: *"Historia Universal de la Danza"*, op. cit., pág. 425.
(218) *"El Universal"*, Montevideo, 8 de julio de 1833.
(219) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de agosto de 1835.
(220) *"El Universal"*, Montevideo, 29 de noviembre de 1836.
(221) *"El Nacional"*, Montevideo, 15 de enero de 1840.
(222) *"El Nacional"*, Montevideo, 1 de setiembre de 1842.
(223) JULIÁN RIBERA: *"La música de la Jota Aragonesa"*. Madrid, MCMXXVIII.
(224) EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI: *"Música Popular Española"*, pág. 11, 2.ª ed. Barcelona, 1940.
(225) *"El Universal"*, Montevideo, 23 de setiembre de 1837.
(226) *"El Universal"*, Montevideo, 6 de octubre de 1837.
(227) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 12 de diciembre, 22 de enero, 7 de febrero y 4 de marzo de 1850.
(228) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de agosto de 1855.
(229) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 10 de octubre de 1849 y 30 de enero de 1850.
(230) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 2 de noviembre y 7 de diciembre de 1849.
(231) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 6 de julio de 1855.
(232) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 2 de noviembre de 1849.
(233) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7 de noviembre de 1849, 22 de enero y 7 de febrero de 1850.
(234) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 31 de enero y 24 de marzo de 1856 y 6 de marzo de 1857.
(235) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7 de diciembre de 1849 y 25 de enero de 1850.
(236) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 4 de marzo de 1850.
(237) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 19-20 de julio de 1855.

APENDICE AL CAPITULO II

Cronología de la Música Escénica entre 1829 y 1860

Advertencias. — 1.°) Hemos iniciado esta cronología en 1829 porque a partir de esa fecha —después de las luchas de la Independencia— se organizan en forma estable las temporadas teatrales. Por otro lado, la ausencia de periódicos en la época colonial, nos impide formular la cronología del siglo XVIII.

2.°) Sólo hemos transcrito los hechos musicales dentro de las funciones teatrales.

3.°) Hemos "interpretado" las carteleras de los periódicos, buscando el autor o el título completo de las obras, que muchas veces no figuran en ellas.

4.°) Salvo indicación expresa, se entiende que las funciones tuvieron lugar en la CASA DE COMEDIAS.

1829

Enero, 15.

"Brillante escena de canto, que desempeñará la Sra. Petronila" [Serrano].

"Observador Oriental", 13-I-1829.

Enero, 22.

Sinfonía (?)
"Armida y Reinaldo", melodrama en un acto con música escénica.
Cavatina de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini, por Domingo Moreno.

"Observador Oriental", 21-I-1829.

Enero, 28.

"El Barbero de Sevilla", versión fragmentada de la óp. de Rossini: Obertura.
"Eco ridente in ciel", por Marcelo Tanni.
"Se il mío nome", por el mismo.
"All'idea de quel metallo", dúo por Marcelo y Pascual Tanni.
"Una Voce poco fá", por María Tanni.
"Dunque io son", dúo por María y Pascual Tanni.
"Zitti, zitti, piano, piano", por María, Marcelo y Pascual Tanni.

"Observador Oriental", 26-27-28-I-1829.

Enero, 31.

Escena y aria de la óp. "Isabel Reina de Inglaterra", de Rossini, por Angela Tanni.
Dúo de la óp. "Dido" de Mercadante, por María y Marcelo Tanni.
Dúo de la óp. "Isabel Reina de Inglaterra", por Angela y Pascual Tanni.
Aria de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por María Tanni.
Terceto de la óp. "Isabel Reina de Inglaterra", de Rossini, por María, Angela y Pascual Tanni.

"Observador Oriental", 29-30-31-I-1829.

Febrero, 20.

"Canción Patriótica al Estado de Montevideo", cantada a beneficio de Joaquín Culebras y Juan M. Velarde en celebridad de la batalla de Ituzaingó.

Programa existente en el Archivo General de la Nación, Fondo Archivo General Administrativo, caja 777.

Junio, 23.

Dúo (?) en portugués.
"Solo inglés", bailado por Juan Andrés Espinosa.

"El Universal", 23-VI-1829.

Julio, 2.

Obertura de la óp. "Tancredo", de Rossini.

Variaciones para piano, tocadas por Antonio Sáenz.

"El Universal", 2-VII-1829.

Julio, 3.

Variaciones para flauta, por Antonio Sáenz.

Aria bufa de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Domingo Moreno.

"El Universal", 26-VI y 1-VII-1829.

Julio, 14.

"El Pendón", tonadilla escénica a tres, a beneficio de Felipe David.

"La Gaceta", 14-VII-1829.

Agosto, 4.

Dúo de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini, por Domingo Pizzoni y Teresa Schieroni.

Aria de Pacini, por Domingo Pizzoni.

Dúo de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Agustín Miró y Margarita Caravaglia.

Rondó final de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini, por Teresa Schieroni.

"El Universal", 4-VIII-1829.

Agosto, 7.

"Largo al Factotum", de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Luis Foresti.

Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Joaquín Vettali y Sra. de Foresti.

Aria de la óp. "El Coradino", de Pavessi, por la Sra. Foresti.

Aria de la óp. "La cenicienta", de Rossini, por Joaquín Vettali.

Dúo de la óp. "La mujer astuta", de Mayer, por Luis Foresti.

"El Universal", 7-VIII-1829.

Agosto, 11.

"Abre el ojo ó El aviso a los solteros", comedia con música intercalada, por Joaquín Culebras y Felipe David.

"La muerte del arlequín", pantomima.

"Minué Montonero", bailado por Luisita Quijano y otra niña.

"El Universal", 10-VIII-1829.

Setiembre, 3.

Cavatina de Rossini, por Teresa Schieroni acompañada al piano por Margarita Caravaglia.

"La Gaceta", 3-IX-1829.

Setiembre, 15.

Se presenta la compañía acrobática de José Chiarini, haciendo juegos malabares con acompañamiento musical.

"La Gaceta", 14-IX-1829.

Setiembre, 25.

Obertura de la óp. "Tancredo", de Rossini.

"Boleras del Trípili", bailadas por Juana y José Cañete.

"El bosque encantado", Pas-de-deux serio Anacreontico", bailado por los mismos.

"El Universal", 23-IX-1829.

Setiembre, 29.

"La Cachucha", bailada por Juana Cañete.

"Los figurones burlados", baile jocoso general.

"El Universal", 29-IX-1829.

Octubre, 3.

"Seguidillas manchegas", bailadas por Juana y José Cañete.

"El Universal", 3-X-1829.

Octubre, 6.

"Boleras de la Caleta", por Juana y José Cañete.

"El Universal", 6-X-1829.

Octubre, 12.

"Canción del Estado", en el 4.º aniversario de la batalla de Sarandí.

Pas-de-deux del baile "Blanca de Rossi", por Juana y José Cañete.

"El Universal", 12-X-1829.

Octubre, 20.

"Gavota", bailada por los niños Chearini.

"Solo inglés", bailado por el payasito de la Cía. Chearini.

"El Universal", 19-X-1829.

Octubre, 23.

"Fandango", bailado por Juana y José Cañete.

"El Universal", 19-X-1829.

Octubre, 29.

"Solo Inglés", por José Cañete.

"El Universal", 29-X-1829.

Noviembre, 10.

"El Lelito", boleras bailadas por Juana y José Cañete.

"El Universal", 10-XI-1829.

Noviembre, 17.

"Gavota", bailada por Juana y José Cañete.

"El Universal", 17-XI-1829.

Noviembre, 29.

"La Flauta mágica", o "Las combulsiones musicales", baile general en tres actos de medio carácter compuesto y dirigido por José Cañete.

"El Universal", 28-29-XI-1829.

Diciembre, 11.

"El trágala", boleras, bailadas por Juana y José Cañete.

"El Universal", 10-XII-1829.

1830

Enero, 24.

"Tonadilla a trío", cantada por Petronila Serrano, Juan Villarino y Manuel Martínez.

"El Universal", 23-I-1830.

Enero, 26.

"Himno Nacional", cantado por primera vez con música de Antonio Sáenz.

"El bosque encantado", gran baile general, encabezado por la bailarina Juana Cañete.

"El Universal", 25-26-I-1830.

Enero, 29.

"El trágala", bolera.

"El Universal", 29-I-1830.

Febrero, 13.

Miscelánea lírico-dramática, interpretada la parte lírica por Teresa Schieroni, Margarita Caravaglia, Agustín Miró, Domingo Pizzoni y Joaquín Vettali.

"El Universal", 13-II-1830.

Febrero, 16.

Aria, por Agustín Miró.

"Fricassé", en carácter ridículo, por Felipe David en traje de mujer y Juan Villarino.

"El Universal", 16-II-1830.

Febrero, 20.

"Canción patriótica", entonada con motivo de la celebración del tercer aniversario de la batalla de Ituzaingó y "dedicada a los treinta y tres valientes que dieron el primer paso hacia su libertad".

Intermedio de baile.

"El Universal", 19-20-II-1830.

Mayo, 6.

Miscelánea vocal e instrumental, en la que se observó el siguiente programa:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini.

Gran dúo militar, de Generali, por Pascual Tanni y Luis Foresti.

Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Angelita Tanni.

Aria de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Tanni (?).

Gran dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Angelita y Marcelo Tanni.

Dúo de la óp. "Otelo", de Rossini, por Marcelo y Pascual Tanni.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "L'ajo nell'imbarazzo", de Donizetti.

Dúo de Armida y Reinaldo, de la óp. "Armida y Reinaldo", de Rossini, por Angelita y Pascual Tanni.

Escena y Aria de la óp. "Semiramis", de Rossini, por Marcelo Tanni.

Dúo bufo, de Generali, por Angelita Tanni y Luis Foresti.

Escena y Aria de la óp. "Ricardo y Zoraida", de Rossini, por Pascual Tanni.

Escena y terceto de la óp. "Ricardo y Zoraida", de Rossini por Angelita, Marcelo y Pascual Tanni.

"El Universal", 6-V-1830.

Mayo, 14.

"El engaño feliz", ópera completa en dos actos, de Rossini, por la Compañía Tanni. (PRIMERA OPERA COMPLETA QUE SE DA EN MONTEVIDEO).

"El Universal", 14-V-1830.

Mayo, 21.

Miscelánea vocal e instrumental, en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª Parte

Obertura (?), de Rossini.

Dúo de la óp. "El puesto abandonado", de Mercadante, por Marcelo Tanni y Luis Foresti.

Escena y dúo de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Marcelo y Pascual Tanni.

Aria de Pacini, por Luis Foresti.

Terceto de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por Angelita, Marcelo y Pascual Tanni.

2.ª Parte

Obertura (?), de Rossini.

Dúo de la óp. "Torbaldo y Dorliska", de Rossini, por Angelita y Pascual Tanni.

Aria (?), de Rossini, por Marcelo Tanni.

Dúo de la óp. "El puesto abandonado", de Mercadante, por Luis Foresti y Angelita Tanni.

Aria de la ópera "La italiana en Argel", de Rossini, por Pascual Tanni.

Cuarteto de la óp. "El avaro", de Tritto, por Angelita, Pascual y Marcelo Tanni y Luis Foresti.

"El Universal", 19-20-V-1830.

Mayo, 27.

"El engaño feliz", ópera completa en dos actos, de Rossini, por la compañia Tanni.

("Empezará con el primer himno que se cantó en América a la libertad, la hermosa marcha de "Oid mortales el grito sagrado!")

"El Universal", 27-V-1830.

Junio, 4.

"El engaño feliz", ópera en dos actos, de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 3-4-VI-1830.

Junio, 10.

"La Cachucha", bailada por la niña María Chearini.

"El Universal", 9-10-VI-1830.

Junio, 15.

Miscelánea coreográfico-vocal, por Luisa Quijano y Antonia Culebras (bailes) y Petronila Serrano (Canto).

"El Universal", 15-VI-1830.

Junio, 18.

"Aureliano en Palmira", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera en dos actos de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 15-16-17-18-VI-1830.

Julio, 6.

"Tonadilla a trío", por Juan Aurelio Casacuberta, Petronila Serrano y Juan Villarino.

"El Universal", 6-VII-1830.

Julio, 8.

"El Coradino o el Triunfo del bello sexo", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa en dos actos de Pavessi, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 1-VII-1830.

Julio, 9.

"Canción Patriótica", entonada por toda la Compañía Tanni, "en celebración del aniversario de la jura de la independencia en Sud América".

"El Universal", 9-VII-1830.

Julio, 18.

Danzas acrobáticas, por la "troupe", de José Chearini, en la plaza Matriz, durante las horas de la tarde.

"Canción patriótica", entonada en la Casa de Comedias, por la compañía dramática que encabezaba Juan Aurelio Casacuberta. (Probablemente la Canción de Los Treinta y Tres) (1).

"El Universal", 17-VII-1830.

(1) "Montevideo Antiguo", de Isidoro De-María, tomo II, pág. 111 y cuya letra figura en "El Parnaso Oriental", tomo I, pág. 127 (reimpresión).

Julio, 31.
"Aureliano en Palmira", ópera en dos actos, de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 31-VII-1830.

Agosto, 5.
"Aureliano en Palmira", ópera en dos actos de Rossini por la Compañía Tanni.

"El Universal", 4-VIII-1830.

Agosto, 12.
Dúo de la óp. "Torbaldo y Dorliska", de Rossini, por Angelita y Pascual Tanni, durante el homenaje tributado a Petronila Serrano.

"El Universal", 11-12-VIII-1830.

Agosto, 17.
"Danza de Máscaras" en el segundo acto de la comedia "Abelino o el hombre de las tres caras", en la que, exceptuando a Joaquín Culebras "los otros demostraron que no sabían su papel".

"El Universal", 17-18-VIII-1830.

Agosto, 26.
"Boleras", bailadas por Antonia Culebras y Juan Aurelio Casacuberta.

"El Universal", 25-26-VIII-1830.

Setiembre, 6.
"El engaño feliz", primer acto de dicha ópera de Rossini, por la compañía Tanni y a continuación el siguiente programa:
Dúo Bufo, de Mosca, por Angelita Tanni y Luis Foresti.
Dúo de la ópera "Otelo", de Rossini, por Pascual y Marcelo Tanni.
Aria bufa, de Generali, por Luis Foresti.
Rondó final de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Angelita Tanni.

"El Caduceo", 6-IX-1830.

Setiembre, 13.
Miscelánea vocal e instrumental por la Compañía Tanni y Mariano Pablo Rosquellas, que se presenta por primera vez en Montevideo, realizada de acuerdo con el siguiente programa:

1.ª Parte

Obertura (?), de Rossini.
Dúo militar, de Generali, por Pascual Tanni y Luis Foresti.
Aria (?), de Rossini, por Marcelo Tanni.
Dúo de la óp. "Armida y Reinaldo", de Rossini, por Angelita Tanni y Mariano Pablo Rosquellas.
Aria (?), de Rossini, por Luis Foresti.
Aria (?), de Rossini, por Angelita Tanni.
Concierto para violín, de Mariano Pablo Rosquellas, ejecutado por su autor.

2.ª Parte

Sinfonía (?)
Dúo bufo, de Mercadante, por Angelita Tanni y Luis Foresti.
Aria Militar (?), por Mariano Pablo Rosquellas.
Dúo de la ópera "Elisa y Claudio", por los Tanni. (?)
"La Tirana", de Mariano Pablo Rosquellas, cantada por su autor.

"El Universal", 10-11-IX-1830.

Setiembre, 17
"Pas-de-deux", bailado en la maroma, por José Chearini y su esposa.

"El Universal", 17-IX-1830.

Setiembre, 20.
"Tancredo", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa, en dos actos, de Rossini, cantada con el siguiente

REPARTO:

Tancredo	Marcelo Tanni
Amenaida	Angelita Tanni
Argirio	Pascual Tanni
Isaura	Sra. de Foresti
Orbazano	Manuel Vicente

"El Universal", 17-18-20-IX-1830.

Setiembre, 24.
"Boleras", bailadas por Antonia Culebras y Juan Villarino.
"Fandanguillo", bailado por Juan Villarino.

"El Universal", 23-24-IX-1830.

Setiembre, 27.
Miscelánea vocal e instrumental, en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?), de Rossini.
Dúo bufo, de Generali, por Angelita Tanni y Luis Foresti.
Aria (?), de Rossini, por Marcelo Tanni.
Dúo (?), de Rossini, Angelita Tanni y Mariano Pablo Rosquellas.
Aria (?), de Rossini, por Luis Foresti.
Escena y terceto, de la óp. "Isabel, Reina de Inglaterra", de Rossini, por Mariano Pablo Rosquellas y Angelita y Pascual Tanni.

2.ª Parte

Sinfonía (?)
Dúo de Farinete, "por los SS Tannis" (sic).
Concierto para violín, de Mariano Pablo Rosquellas, ejecutado por su autor.
Dúo de Morandi, por Pascual Tanni y Luis Foresti.
"El que sin amores vive", Tirana, de Mariano Pablo Rosquellas, cantada en castellano por su autor.

"El Universal", 25-26-IX-1830.

Octubre, 4.
"Tancredo", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 1-2-X-1830.

Octubre, 11.
"El Coradino", ópera de Pavessi, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 8-9-11-X-1830.

Octubre, 12.
"Canción Patriótica", cantada con motivo del 5.º aniversario de la batalla de Sarandí.

"El Universal", 12-X-1830.

Octubre, 18.
"El engaño feliz", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 17-18-X-1830.

Octubre, 22.
"Fricassé", bailado por Juan Villarino (en traje de mujer) y Manuel Martínez.

"El Universal", 21-22-X-1830.

Octubre, 25.
"Otelo", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Rossini, cantada con el siguiente

REPARTO:

Otelo	Mariano P. Rosquellas
Desdémona	Angelita Tanni
Rodrigo	Pascual Tanni
Yago	Marcelo Tanni
Elmira	Sra. de Foresti
Elmiro	Francisco Bacigalup

"El Universal", 25-X-1830.

Noviembre, 9.
"Otelo", ópera completa, de Rossini, por Mariano Pablo Rosquellas y la compañía Tanni.

"El Universal", 5-8-9-XI-1830.

Noviembre, 15.
"Tancredo", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 12-XI-1830.

Noviembre, 22.
"El engaño feliz", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.
"Concierto de piano", de Heitbel, por Remigio Navarro.

"El Universal", 19-XI-1830.

Noviembre, 28.
"Aureliano en Palmira", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 28-XI-1830.

Diciembre, 1.º
Homenaje lírico-dramático, dedicado al Gral. Fructuoso Rivera, con motivo de su ascención al poder, realizado de acuerdo con el siguiente programa:
Sinfonía (?), por la Banda del 1.º de Cazadores.
Canción, dedicada a Rivera, de Rosquellas, por su autor.
"Lafayette en Monte Vernón", drama en 2 actos, dentro del cual se cantó un aria de Antonio Sáenz.
Sesión de canto, por los hermanos Tanni.
Oda dedicada al Gral. Rivera y recitada por Juan Aurelio Casacuberta, original de Manuel Carrillo (1).

"El Caduceo", 30-XI, 1-XII-1830.

Diciembre, 5.
"Tancredo", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 3-4-XII-1830.

(1) Texto en el "Parnaso Oriental", tomo II, pág. 60 (reimpresión).

Diciembre, 23.
"Aureliano en Palmira", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.
"El Universal", 19-23-XII-1830.

Diciembre, 27.
"Tancredo", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.
"El Universal", 24-XII-1830.

1831

Enero, 1.º.
Audición de clarinete por el instrumentista Antonio Barros, con acompañamiento de orquesta.
"El Universal", 31-XII-1830.

Enero, 18.
"Minué montonero" en carácter ridículo, bailado por Felipe David y Antonia Culebras en el Sainete "Los tres novios imperfectos".
"El Universal", 18-I-1831.

Enero 24.
"El Barbero de Sevilla", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Rossini por la Compañía Tanni.
"El Universal", 21-22-24-I-1831.

Enero, 31.
"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini por la Compañía Tanni.
"El Universal", 29-31-I-1831

Febrero, 7.
"Tancredo" ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.
"El Universal", 5-7-II-1831.

Febrero, 14 y 15.
"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini, cantada en "carácter ridículo" con el siguiente

REPARTO:

Fígaro	Angelita Tanni
Rosina	Marcelo Tanni
Conde de Almaviva	Luis Foresti
Don Bartolo	Pascual Tanni
Don Basilio	Francisco Bacigalup.

"El Universal", 16-II-1831.

Marzo, 6.
"El engaño feliz", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni y en la segunda parte del programa la siguiente miscelánea:

Sinfonía (?), de Donizetti.
Aria bufa de Rossini, por Luis Foresti.
Dúo de Rossini, por Angelita y María Tanni.
Dúo de la óp. "Elisa y Claudio" de Mercadante, por Marcelo y Pascual Tanni.
Aria de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por María Tanni.
Escena y terceto de la óp. "Isabel, Reina de Inglaterra" de Rossini, por Angelita, María y Pascual Tanni.
"El Universal", 4-5-III-1831.

Marzo, 20.
Miscelánea vocal en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª PARTE

Sinfonía (?).
Dúo militar de Generali, por Pascual Tanni y Luis Foresti.
Aria de Rossini, por María Tanni.
Dúo de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Marcelo y Pascual Tanni.
Aria de Rossini, por Luis Foresti.
Terceto de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por María, Marcelo y Pascual Tanni.

2.ª PARTE

Sinfonía (?).
Dúo de Rossini, por María y Marcelo Tanni.
Aria de Rossini, por Pascual Tanni.
Cuarteto de la óp. "El avaro" de Tritto, por María, Marcelo y Pascual Tanni y Luis Foresti.
"El Universal", 20-III-1831.

Marzo, 24.
Miscelánea extraordinaria de canto y baile a beneficio de Miguel Vaccani:

1.ª Parte

Sinfonía (?), de Rossini.
Dúo Bufo de Generali, por Pascual Tanni y Luis Foresti.
Aria de Mangrofi (?), por María Tanni.
Dúo de Rossini, por "los Tanni" (?).
Aria de Rossini, por Luis Foresti.
Escena y terceto, de la óp. "Ricardo y Zoraida" de Rossini, por María, Pascual y Marcelo Tanni.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
"Gran escena de baile ejecutada por el beneficiado de cuatro figurantes, en carácter español; música nueva... D. A. Saenz".

3.ª Parte

Dúo de Timoneda, de Generali, por María y Pascual Tanni.
Aria de Rossini, por Marcelo Tanni.
"Solo inglés", por Miguel Vaccani.
Dúo de Mercadante, por María y Marcelo Tanni.

"El Universal", 23-24-III-1831.

Abril, 15.

"Tancredo", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 15-IV-1831.

Abril, 19.

Concierto de clarinete, de Antonio Barros, ejecutado por su autor.
"Variaciones para clarinete", por Antonio Barros.

"El Universal", 18-19-IV-1831.

Abril, 22.

"La caza de Enrique IV", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Puccita, cantada con el siguiente

REPARTO:

Enrique IV, Rey de Francia	Pascual Tanni
Miguel	Luis Foresti
Ricardo	Marcelo Tanni
Marietta	María Tanni
Oianetta	Angelita Tanni
El Marqués	Benedicto Linardo (Benito Linari?)
Marco	Francisco Bacigalup.

"El Universal", 21-22-IV-1831.

Abril, 25.

"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 24-IV-1831.

Abril, 27.

"Boleras".

"El Universal", 26-27-IV-1831.

Mayo, 2.

"La caza de Enrique IV", ópera completa de Puccita, por la Compañía Tanni.
(Ver reparto de 22-Abril-1831).

"El Universal", 30-IV- y 2-V-1831.

Mayo, 9.

"Tancredo", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 8-9-V-1831.

Mayo, 13.

Miscelánea vocal-instrumental en homenaje a Luis Smolzi.

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo militar, por Luis Foresti y Pascual Tanni.
Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Teresa y Luis Smolzi.
Dúo de la óp. "La ocasión hace al ladrón" de Rossini, por Luis Smolzi.
Dúo de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Teresa y Luis Smolzi.
Dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Angelita y Marcelo Tanni.

2.ª Parte

"Grandes variaciones de clarinete ejecutadas por el profesor D. Antonio Barros".
Dúo de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Teresa y Luis Smolzi.
Aria, por Luis Foresti.
Dúo de Rossini, por Teresa y Luis Smolzi.
Aria de Rossini, por Luis Smolzi.
Dúo de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Luis Foresti y Luis Smolzi.

"El Universal", 10-13-V-1831.

AVISOS.



TEATRO.

Octava Funcion de la tercera temporada.

Hoy Jueves 2 de Julio.

Abierta la escena con la brillante sinfonia del TANCREDI, se representara (à beneficio del profesor de música D. Antonio Saenz,) la acreditada comedia de figuron en 3 actos, titulada

La casualidad contra el cuidado,

ó

EL CELOSO CAÑRIZALES.

En los intermedios ejecutarà el interesado algunas variaciones del mejor gusto, y terminarà la funcion con el divertidisimo sainete

A UN ENGANO OTRO MAYOR,

O EL BARBERO QNE AFEITA EL BURRQ.

LA funcion de declamacion, música y canto que se anunció por un joven italiano aficionado para el 26 del pásado, tendra lugar el viernes 3 del entrante mes, no habiendo podido verificarse antes por indisposicion del dicho joven. Julio 1 [illegible] 30.

Fig. 80. — Programa de la función del 2 de julio de 1829 a beneficio del director de orquesta Antonio Sáenz. ("El Universal", 2 de julio de 1829).

Mayo, 23.

"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 21-V-1831.

Mayo, 25.

"Canción Patriótica".

"El Universal", 24-V-1831.

Mayo, 27.

"Canción Patriótica".
"El Enano fingido", "gracioso baile pantomímico".

"El Universal", 24-27-V-1831.

Mayo, 30.

"La Italiana en Argel", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 28-30-V-1831.

Junio, 6.

"Aureliano en Palmira", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Indicador", 6-VI-1831.

Junio, 10.

"Canción patriótica" en celebridad de la llegada a la capital del Presidente de la República ("se abrirá el proscenio con la canción patriótica que se cantó por primera vez el día 25 de Mayo").
"Boleras".

"El Indicador", 10-VI-1831.

Junio, 16.

"La caza de Enrique IV", ópera completa de Puccita, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 11-13-VI-1831.

Junio, 27.

"Tancredo", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 27-VI-1831.

Julio, 1.º.

"Varaciones para piano", por Remigio Navarro.

"El Universal", 30-VI-1831.

Julio, 18.

"Canción patriótica".
"Aria" en castellano, alusiva a la Jura de la Constitución, por Angelita Tanni.
"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 16-VII-1831.

Julio, 25.

"La italiana en Argel", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 24-VII-1831.

Agosto, 1.º.

"La caza de Enrique IV", ópera completa, de Puccita, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 30-VII-1831.

Agosto, 8.

"El engaño feliz", ópera completa de Rossini, por la Compañía Tanni y la siguiente miscelánea vocal:

Sinfonía (?) de Rossini.
Aria y dueto de Mercadante por María y Marcelo Tanni.
Aria (?), por Luis Foresti.
Terceto de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por María, Pascual y Marcelo Tanni.

"El Universal", 6-8-VIII-1831.

Agosto, 15.

"El Barbero de Sevilla", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

"El Universal", 13-VIII-1831.

Setiembre, 2.

Se presenta por primera vez el niño prodigio Luis Pablo Rosquellas con su padre Mariano Pablo y Luis Foresti desarrollando el siguiente programa:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Otelo", de Rossini.
Aria de la óp. "Otelo", de Rossini, por Mariano Pablo Rosquellas.
"Di tanto palpiti", cavatina, de la óp. "Tancredo" de Rossini, por el niño Luis Pablo Rosquellas.
Aria de la óp. "Matilde de Shabrán" de Rossini, por Luis Foresti.
Dúo de la espada de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Mariano Pablo y Luis Pablo Rosquellas.

2.ª Parte

Sinfonía de la óp. "El Califa", de Mariano Pablo Rosquellas.
Aria de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Luis Foresti.

Cavatina y escena de la óp. "Tancredo" de Rossini, por Luis Pablo Rosquellas.
Coro de la óp. "Tancredo" de Rossini.
Gran Aria de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Luis Pablo Rosquellas.
"Narciso", dúo bufo, por Mariano Pablo Rosquellas y Luis Foresti.

"El Universal", 31-VIII-1831.

Setiembre, 9.

Miscelánea vocal, en la que se observó el siguiente programa.

1.ª Parte

Sinfonía (?), de Rossini.
Gran escena y aria con coro de la óp. "La Vestal" (Spontini?), por Mariano Pablo Rosquellas.
Aria militar de Rossini, por Luis Foresti.
Cavatina, coro y aria de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Luis Pablo Rosquellas.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "La Cenicienta", de Rossini.
Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla" de Rossini, por Luis Foresti.
Gran escena y dúo de la óp. "Otelo", de Rossini, por Mariano, Pablo y Luis Pablo Rosquellas, "desempeñando la parte de Otelo el niño".
Dúo de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Mariano Pablo Rosquellas y Luis Foresti.
"Jaleo", por Mariano Pablo Rosquellas ("dando fin con el jaléo castellano por el Sr. Rosquellas".)

"El Universal", 9-IX-1831.

Setiembre, 15.

Miscelánea vocal-instrumental, en en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía, de Mariano Pablo Rosquellas, por la orquesta.
Gran escena aria militar por Luis Pablo Rosquellas.
"Gran concierto de violín compuesto y ejecutado por el profesor Rosquellas, en el que introducirá una polaca con variaciones".

2.ª Parte

Sinfonía (?), de Rossini.
"Escena y cabatina compuesta por el Sr. Rosquellas y cantada por el niño".
Dúo de la óp. "La Rosa Blanca y la Rosa Roja" de Mayer por Mariano Pablo y Luis Pablo Rosquellas.
Aria (?), por Luis Foresti.
Canción y solo en castellano por Mariano Pablo Rosquellas.

"El Universal", 14-15-IX-1831.

Setiembre, 20.

"Cantará de Sra. Luisa Quijano una divertida cavatina".

"El Universal", 20-IX-1831.

Setiembre, 22.

"Jaleo" en castellano, por Luis Pablo Rosquellas.
"Dando fin con una tirana en castellano; nunca cantada en este Teatro", por el Sr. Rosquellas.

"El Universal", 22-IX-1831.

Setiembre 26.

"Tancredo", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni, actuando María Tanni en el papel de Amenaida y Luisa Quijano en el de Isaura. "La compañía se despide de este respetable público con la repetición de una pieza de que se ha manifestado tan apasionado como aplaudido".

"El Universal", 26-IX-1831.

Setiembre, 28.

Función a beneficio de Fernando Quijano en el cual "El interesado en el 2.º acto, tocará al piano la cavatina Dell piacer mi Calsa il cor, en el cual espera la indulgencia precisa, para dispensar los errores que cometa en la ejecución de un instrumento que solo toca por afición".
"All'idea di quel metallo", dúo de la ópera "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Pascual Tanni y Fernando Quijano.
"Pericón de media-caña", bailado por Fernando Quijano en el sainete de Collao "Las bodas de Chivico y Pancha".

"El Indicador", 26-27-28-IX-1831.

Octubre, 4.

"Sinfonía concertante", con obligado de clarinete por Antonio Barros.

Dúo por Mariano Pablo y Luis Pablo Rosquellas. (Seguirá una gran sinfonía concertante, nueva, y con obligado de clarinete que desempeñará el profesor D. Antonio Barros, servirá de introducción á uno de los mejores duetos, cantado por el profesor D. Pablo Rosquellas y su tierno e incomparable niño".)

"El Universal", 4-x-1831.

Octubre, 8.

Intermedio de canto por Luis Pablo Rosquellas y Luisa Quijano en la obra teatral "Marta la piadosa", de Tirso de Molina, refundida por Solís.

"El Universal", 8-x-1831.

Octubre, 12.

"Himno Nacional" (?) en conmemoración de la batalla de Sarandí.

"El Indicador", 11-x-1831.

Octubre, 23.

Miscelánea vocal e instrumental en la que se cumplió el siguiente programa:

Variaciones para violín sobre "La Tirana", de Mariano Pablo Rosquellas, ejecutada por su autor.

"Cavatina y Aria nueva compuesta por el Señor Rosquellas y ejecutadas en el Clarinete por el profesor D. Antonio Barros".

"Jaleo y nueva Tirana" por (?)

"El Universal", 21-22-x-1831.

Diciembre, 12.

"Adelina", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Pedro Generali (maestro que fuera de Rossini) por la compañía de aficionados, bajo la dirección de Luis Foresti, en la que interviene "por primera vez, en el papel de primer Tenor D. Luis Juan Rossi".

"El Universal", 10-12-xii-1831.

Diciembre, 16.

"Variaciones" para flauta, por Bernardino Barros.

"El Universal", 15-16-xii-1831.

Diciembre, 22.

A beneficio de Petronila Serrano: "Di tanti palpiti", de la óp. "Tancredo" de Rossini, por Luisa Quijano.

Dúo de la espada, de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Luisa y Fernando Quijano.

"El Universal", 20-21-22-xii-1831.

Diciembre, 29.

A beneficio de Fernando Quijano: "El Beneficiado se ha dispuesto, adornar la función con la hermosa *Aria de Fígaro en el Barbero de Sevilla* titulada el *Factotum*, que cantará en castellano después de la presentación. [Anteriormente se había dado la obra teatral "El molinero de Apenas ó El asesino y el Mudo".] Y la graciosa *Cavatina* de la misma ópera *una voce poco fá* que cantará mi hermanita Luisa, terminando con un divertido sainete, nuevo".

"El Universal", 27-28-xii-1831.

1832

Febrero, 2.

A beneficio de Joaquín Culebras se pone en escena el drama "Batalla y triunfo de Pazco por el General San Martín" en el cual "Algunas evoluciones militares que ejecutará la tropa y una nueva canción patriótica que se cantará en honor del ejército libertador, contribuirá á el adorno de la representación del drama".

"El Universal", 31-i-1832.

Febrero, 9.

A beneficio del Mtro. Antonio Saenz:

Obertura de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini.

Recitativo y Polaca de Antonio Saenz ejecutada al violoncelo por su autor ("el beneficiado, á quien este ilustrado público ha distinguido y colmado de favores, tocará el Violoncello y acompañados de la Orquesta, una variaciones compo-

sición suya *Recitado* y *Polaca*: ésta y el *Recitado* lo desempeñará con *una sola cuerda*, circunstancia particular que á la novedad, aumenta la dificultad del desempeño".)

"El Universal", 7-II-1832.

Febrero, 16.

A beneficio del pianista Remigio Navarro:

"Obertura", de Kuffer.

"El Universal", 15-II-1832.

Febrero, 19.

Obertura de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini.

Aria de la óp. "Torbaldo y Dorliska" de Rossini, por Juan Villarino (en castellano).

"El Universal", 17-II-1832.

Febrero, 20.

"Himno Patriótico", letra de Manuel Araucho, conmemorando el aniversario de la batalla de Ituzaingó.

"El Universal", 20-II-1832.

Abril, 3.

A beneficio de Miguel Vaccani, canta éste:

Aria de la óp. "El Maestro de Capilla", de Morini.

Aria de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini.

"El Universal", 2-IV-1832.

Mayo, 1.º.

"Canción Patriótica", en celebridad de los Santos Patronos y de la entrada del Gobierno Nacional.

"El Universal", 30-IV-1832.

Mayo, 6.

Dúo ("Pas-de-deux"), bailado por Felipe y Catalina Catón.

Baile de "Las Manchegas", por Felipe y Catalina Catón.

"El Universal", 5-V-1832.

Mayo, 8.

Miscelánea vocal y coreográfica en la que se observó el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?).

Aria (?), por Luis Foresti.

Dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Miguel Vaccani, y Justina Piacentini.

Concierto de trompa, ejecutado por el Sr. Castano.

Terceto de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por Miguel Vaccani, Justina Piacentini y Luis Foresti.

2.ª Parte

Sinfonía (?).

Cavatina (?), de Rossini, por Justina Piacentini.

Dúo de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Luis Foresti y Miguel Vaccani.

Concierto de pianoforte, por Remigio Navarro.

3.ª Parte

Dúo de Mosca, por Luis Foresti y Justina Piacentini.

Dúo ("Pas-de-deux"), por Felipe y Catalina Catón.

Rondó con coros de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, actuando como solista Justina Piacentini.

"El Universal", 7-V-1832.

Mayo, 10.

Dúo en "carácter campestre", por Felipe y Catalina Catón.

"El Universal", 9-V-1832.

Mayo, 15.

A beneficio de Justina Piacentini:

1.ª Parte

Sinfonía (?).

Dúo de la óp. "La Dama del Lago", de Rossini, por Justina y Elisa Piacentini.

Aria, de Mosca, por Luis Foresti.

Gran escena y dúo (?), de Rossini, por Elisa Piacentini y Miguel Vaccani.

Terceto de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por Justina Piacentini, Miguel Vaccani y Luis Foresti.

2.ª Parte

Sinfonía (?).

Dúo (?) de Rossini, por Elisa Piacentini y Miguel Vaccani.

Dúo pastoril, bailado por Felipe y Catalina Catón.

3.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo (?) de Rossini, por Elisa Piacentini y Miguel Vaccani.
Dúo pastoril, bailado por Felipe y Catalina Catón.

3.ª Parte

Sinfonía (?).
Aria (?) por Elisa Piacentini.
Gran escena, Rondo y coro de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Justina Piacentini (solista).

"El Universal", 11-v-1832.

Mayo, 17.

"Boleras del Contrabandista", bailadas por Felipe y Catalina Catón.

"El Universal", 16-v-1832.

Mayo, 22.

Miscelánea a beneficio de Luis Foresti en la cual se presenta el Prof. Pashjer, maestro de música de la fragata de Su Majestad Británica, surta en el Puerto de Montevideo, en la cual se desarrolla el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "El Turco en Italia", de Rossini, por Luis Foresti y Miguel Vaccani.
Aria de la óp. "La Esclava de Bagdad", de Pacini, por Elisa Piacentini.
"Concierto", de Berciguer, por el flautista Bernardino Barros.
Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Justina Piacentini y Miguel Vaccani.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Cavatina de la óp. "El pretendiente burlado", de Mosca, por Luis Foresti.
Concierto de óboe, de la óp. "Zelmira" de Rossini, por el Mtro. Pashnjer.
Dúo de Mercadante, por Justina Piacentini y Luis Foresti.

3.ª Parte

Sinfonía (?).
Aria de la óp. "Adelaida y Cominjes" (?), por Luis Foresti.
Dúo de la óp. "La Dama del Lago", de Rossini, por Justina y Elisa Piacentini.
Aria de Rossini, por Miguel Vaccani.
Dúo de Clarinete y Flauta por Antonio y Bernardino Barros.
Aria y escena final (?) de Rossini, por Justina Piacentini.

"El Universal", 21-v-1832.

Junio, 5.

"Gran academia lírico-vocal" a beneficio de Miguel Vaccani, por Justina y Elisa Piacentini, Luis Foresti, Benedicto Linardo y el beneficiado. Elisa Piacentini vistió ropas de hombre para cantar en quinteto de Rossini.

"El Universal", 4-vi-1832.

Junio, 8.

"Baile pantomímico", por Felipe y Carolina Catón.

"El Universal", 7-vi-1832.

Junio, 26.

Miscelánea vocal e instrumental a beneficio de Justina Piacentini con intervención de la beneficiada, Elisa Piacentini, Remigio Navarro y Benedicto Linardo, en la cual se oyeron unas "Variaciones nuevas ejecutadas en el piano por el profesor Remigio Navarro, sobre el tema del romance de la ópera "Otelo", á las cuales responderá la Sra. Justina Piacentini con su canto".

"El Universal", 25-26-vi-1832.

Junio, 28.

"Seguidillas manchegas", bailadas por Felipe y Carolina Catón.

"El Universal", 28-vi-1832.

Julio, 22.

Miscelánea vocal e instrumental en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª PARTE

Sinfonía (?).
Dúo de la ópera "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Justina Piacentini y Miguel Vaccani.
Aria de Rossini, por Elisa Piacentini.
Aria de Rossini, por Miguel Vaccani.
Dúo de la op. "La Dama del Lago", de Rossini, por Elisa y Justina Piacentini.

2.ª PARTE

Sinfonía (?).
Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini ("Una voce poco fa"), por Justina Piacentini.
Concierto de flauta, de Rossini, por Bernardino Barros.
Aria, escena y dúo de la óp. "El Zapatero", de Marcos Portugal, por Justina Piacentini y Miguel Vaccani.

3.ª PARTE

Dúo (?), de Rossini, por Elisa Piacentini y Miguel Foresti.
Sinfonía concertante (?).
"Gran terceto de la *Fiesta de una Rosa* cantada por la Sra. Justina, Vaccani y Foresti... Mercadante".

"El Universal", 20-VI-1832.

Agosto, 3 y 5.
"La italiana en Argel", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani, con intervención del primer tenor Juan Luis Rossi y la "Tercera dama, Luisa Quijano".

"El Universal", 3-5-VIII-1832.

Agosto, 28.
Miscelánea vocal en la cual se interpreta entre otras:
Sinfonía (?) de Rossini.
Aria de Segismundo, de Rossini, por Santiago Minichetti.
Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Miguel Vaccani y Juan Luis Rossi.
Aria de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Santiago Minichetti.

"El Universal", 28-VIII-1832.

Setiembre, 8.
"La Cenicienta", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Rossini con el siguiente

REPARTO:

Cenicienta	Justina Piacentini
Clorinda	Elisa Piacentini
Tisbe	Elisa Quijano
Don Magnífico	Luis Foresti
Ramiro, príncipe ..	Juan Luis Rossi
Dandini, escudero ..	Miguel Vaccani
Alidoro	Santiago Minichetti

Coros y comparsas

"El Universal", 7-IX-1832.

Setiembre, 16.
"Pas-de-deux", bailado por Felipe y Carolina Catón.
Variaciones, por el flautista Antonio Barros.

"El Universal", 13-IX-1832.

Setiembre, 18.
"La Italiana en Argel", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 18-IX-1832.

Setiembre, 20.
"Pas-de-deux", titulado "La Banda", bailado por Felipe y Carolina Catón.

"El Universal", 20-IX-1832.

Setiembre, 22.
"La Cenicienta", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.
(Ver reparto del 8-Setiembre-1832.

"El Universal", 21-22-IX-1832.

Setiembre, 23.
"Boleras del Contrabandista", bailado por Felipe y Carolina Catón.

"El Universal", 22-IX-1832.

Setiembre, 27.
"Pas-de-deux asiático", bailado por Felipe y Carolina Catón. (Se pone en escena la obra "Solimán Segundo ó sea Las tres Sultanas" en la cual "la Sra. Luisa Quixano cantará dos graciosas piesas de musica, la Sra. Carolina Catón bailará un solo y finalizará la comedia con un gran padedú asiático bailado por la misma y su esposo").

"El Universal", 26-IX-1832.



TEATRO.

Gran Funcion Extraordinaria á beneficio del señor Felipe David, gracioso de este teatro, el martes 14 de julio de 1829.

Abierta la esena con una agradable sinfonia se representarà la jocosisima comedia en tres actos—

El Diablo Predicador;

En la que desempeñará el interesado, la parte de Fray Antolin, y la que sera ejecutada con todo el teatro y maquinaria que le corresponde; à cuyo fin no ha omitido gastos, ni nada de cuanto pueda contribuir à su lucimiento y buen desempeño.

En seguida se cantará la tonadilla de Figuron à tres voces titulada—

El Pendon.,

En la que el beneficiado ejecutará la bufa, y terminara la funcioncon el divertidisimo sainete nuevo titulado.

LA MUGER CURIOSA,

ó el Duende en el Gabinete.

Se principiará á las 7.

Fig. 81. — Programa de la función del 14 de julio de 1829, en la que se cantó la tonadilla escénica "El Pendón". ("El Universal", Montevideo, 13 de julio de 1829).

Setiembre, 30.
"Seguidillas Manchegas", bailadas por Felipe y Carolina Catón.
"El Universal", 29-IX-1832.

Octubre, 4.
"Pas-de-deux", de carácter campestre, bailado por Felipe y Carolina Catón.
"El Universal", 3-X-1832.

Octubre, 9.
"Boleras", bailadas por Felipe y Carolina Catón a beneficio de los niños expósitos del Hospital de Caridad.
"El Universal", 9-X-1832.

Octubre, 12.
"Pas-de-deux", compuesto y bailado por Felipe y Carolina Catón. ("Fadedú serio de su composición".)
"El Universal", 12-X-1832.

Octubre, 19.
"Pas-de-deux", de Los Suspiros, bailado por Carolina Catón y Carolina Piacentini, "en traje de Hombre" ésta última.
"El Maestro de la Aldea", baile pantomímico integrado por los siguientes bailables:
"Pas-de-deux", por Carolina Catón y Carolina Piacentini.
"Cuadrilla", por Carolina Catón, Carolina Piacentini y Juan Villarino.
"Alemana", por los mismos.
"Gran terceto final"(pas-de-trois?) por Carolina Catón, Carolina Piacentini y Felipe Catón.
"El Universal", 17-X-1832.

Octubre, 20.
"El Turco en Italia", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini, a Beneficio de Miguel Vaccani.
"El Universal", 18-X-1832.

Octubre, 25.
"Pas-de-deux", sobre la obertura de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini, por Felipe y Carolina Catón.
"All'idea di quel metallo", dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Juan Luis Rossi y Fernando Quijano.
"El Universal", 24-X-1832.

Octubre, 27.
"Gavota", bailada por Felipe y Carolina Catón.
"El Universal", 26-X-1832.

Noviembre, 8.
"Pas-de-deux", bailado por Felipe y Carolina Catón.
"El Universal", 7-XI-1832.

Noviembre, 16.
"Danza de aldeanos", dirigida por Felipe Catón para la escena de la boda de la obra "Los 10 años o sea El cerrajero de San Pol", que se da a beneficio de Fernando Quijano.
Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Justina Piacentini y Miguel Vaccani.
"El Universal", 12-XI-1832.

Noviembre, 20.
"El Turco en Italia", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini en homenaje a que "S. E. el Presidente de la República se halla de regreso ya en esta capital".
"Himno patriótico", de Antonio Barros. ("En el caso que S. E. honre á la compañía con su presencia a la función, se cantará el himno nuevo que le ha sido dedicado con la música del profesor D. Bernardino Barros".)
"El Universal", 20-XI-1832.

Noviembre, 21.
"Himno Patriótico", letra de "Un Hijo de la Patria", música de Bernardino Barros. (Este himno se llama *La Restauración* y su letra fué publicada en "El Universal", del 16-XI-1832.)
"Boleras del Contrabandista", por Felipe y Carolina Catón.
"El Universal", 21-XI-1832.

Noviembre, 24.
"Himno Patriótico, de la Restauración", letra de "Un Hijo de la Patria", pero con música nueva de Luis Smolzi.
"La Cenicienta", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Piacentini.
"El Universal", 24-XI-1832.

Noviembre, 29.

"Boleras", por Felipe y Carolina Catón a beneficio de Juan Villarino.

"El Universal", 23-XI-1832.

Diciembre, 1.º.

"Himno Patriótico de La Restauración", letra de un hijo de la Patria" y música corregida de Luis Smolzi ("El Himno en honor al feliz regreso de S. E. el Sr. Presidente de la República, música del Sr. Smolzi, cuyo profesor en conformidad de las observaciones que algunos aficionados se dignaron hacerle ha corregido la composicion".)

"La Cenicienta", Segundo acto, de la ópera de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 1-XII-1832.

Diciembre, 6.

"Pas-de-deux", por Felipe y Carolina Catón, ("el Sr. Catón y su Esposa bailarán un gran padedú en una hermosa decoración de Jardín que para el efecto ha dispuesto el Sr. Richete").

"El Universal", 6-XII-1832.

Diciembre, 13.

A beneficio de Felipe Catón se realiza un "Fin de fiesta" con:

Aria coreada de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini.

Dúo de la óp. "El Puesto Abandonado", de Mercadante, por Justina Piacentini y Luis Foresti.

"La Cachucha", bailado por Felipe y Carolina Catón.

Baile pantomímico "El Maestro de la Aldea", por Carolina y Felipe Catón y Carolina Piacentini.

"El Universal", 7-XII-1832.

Diciembre, 16.

Miscelánea a beneficio de Luis Pablo Rosquellas en la que se cumplió el siguiente programa:

"Pas-de-deux", bailado por Felipe y Carolina Catón. ("con música del gran Rossini".)

"Jaleo en castellano", cantado por el niño Luis Pablo Rosquellas.

"El Universal", 14-XII-1832.

Diciembre, 20.

"La Cachucha", bailada por Felipe y Carolina Catón.

"Seguidillas Manchegas", bailadas por los mismos.

"El Universal", 19-XII-1832.

Diciembre, 23.

Variaciones para piano y orquesta sobre un "Aria de José", de Herz, por Madama Dormeuil.

"Fantasía Marcial para arpa", por la misma.

"Variaciones" de Madama Dormeuil para arpa, sobre el tema del aria "Nel cor piú non mi sento".

Cavatina (?), por Justina Piacentini.

Escena de baile, por Felipe y Carolina Catón.

"El Universal", 21-XII-1832.

1833

Enero, 3.

Dúo (?) por Miguel Vaccani y Luis Pablo Rosquellas.

Tirana, "El que sin amores vive" de Mariano Pablo Rosquellas, cantada por Luisa Quijano y Luis Pablo Rosquellas.

"El Universal", 2-I-1833.

Enero, 6.

Sinfonía (?) de Tritto.

Aria (?) de Rossini, por Juan Luis Rossi.

"Pas-de-deux", por Felipe y Carolina Catón.

"El Universal", 4-I-1833.

Enero, 10.

Fantasía orquestal "La Batalla de Ayacucho", de Mariano Pablo Rosquellas, bajo la dirección del autor ("se tocará una gran sinfonía compuesta por el Sr. D. Pablo Rosquellas y titulada. - LA BATALLA DE AYACUCHO. En la que la dirijira y tocará el mismo el violonchello,

y seguirá la acción del modo siguiente. Adagio que expresa la madrugada. Llamada y reunion del Ejército. Marcha del mismo. Paso doble con la caballería. Encuentro y ataque. Marcha fúnebre. Llamada y paso doble que expresa la victoria.")

Canción (?) por Manuelita Funes.

Escena de baile.

"El Universal", 10-I-1833.

Enero, 18.

Función a beneficio del director de orquesta Antonio Sáenz en la que se observó el siguiente programa:

Obertura de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini ("tocada con aumentos de instrumentos y bombo".)

Aria con coros de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini.

"Boleras del Montonero", de Antonio Sáenz, bailado por Felipe y Carolina Catón.

Variaciones ejecutadas en doce instrumentos distintos por Antonio Sáenz, a saber: violín, flauta, violoncelo, flautín, trompeta de llaves, clarinete, flageolet de dos voces, trompa, guitarra, viola, piano y contrabajo.

"El Universal", 16-I-1833.

Enero, 24.

Escena de baile, por Felipe y Carolina Catón.

"El Universal", 22-I-1833.

Enero, 26.

A beneficio de Carolina Catón.

Aria (?) de Rossini, por Justina Piacentini.

"Solo de lanzas", bailado por Carolina Catón.

Baile "Mahomet 1.°", composición de Luis Montany.

Baile jocoso "El recluta en aldea ó sea Los estropeados fingidos", dentro del cual bailarán:

"Gaita Gallega", por Juan Villarino y Carolina Catón.

"Lundú brasileño", por Carolina Piacentini.

"El Universal", 23-I-1833.

Enero, 29.

"Elisa y Claudio", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera de Mercadante a beneficio de Santiago Minichetti con el siguiente

REPARTO:

Elisa	Justina Piacentini
Claudio	Santiago Minichetti
Conde	Miguel Vaccani
Marqués	Luis Foresti
Carlota	Elisa Piacentini
Silvia	Luisa Quijano
Celso	Juan Luis Rossi
Luca	Benedicto Linardo

En el intermedio Felipe y Carolina Catón "ofrecerán al público una brillante escena de baile en carácter africano".

"El Universal", 23-24-I-1833.

Enero, 31.

"La Cenicienta", ópera completa Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 31-I-1833.

Febrero, 4.

"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini con el siguiente

REPARTO:

Almaviva	Justina Piacentini
Rosina	Elisa Piacentini
Fígaro	Miguel Vaccani
Don Bartolo	Luis Foresti
Don Basilio	Benedicto Linardo
Fiorello	Fernando Quijano

"El Universal", 28-I-1833.

Febrero, 6.

"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini a beneficio de Miguel Vaccani.

(Ver Reparto del 4 de Febrero de 1833).

"El Universal", 6-II-1833.

Febrero, 8.

"Boleras", bailadas por Juan Casacuberta y Fernando Quijano ("este en traje de andaluza".)

Dúo de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por Juan Luis Rossi y Luisa Quijano.

"El Universal", 8-II-1833.

Febrero, 14.

A beneficio de Juan A. Casacuberta:

Dúo de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por Juan Luis Rossi y Luisa Quijano.

Programa existente en el Museo Histórico Nacional.

Febrero, 16.

A beneficio de Remigio Navarro: Obertura de la óp. "Dido abandonada".

Dúo de la óp. "Ricardo y Zoraida", de Rossini, por Juan Luis Rossi y Luisa Quijano.

"El Universal", 16-II-1833.

Febrero, 17.

"Fandango", bailado por Petronila Serrano y Juan Villarino.

"El Universal", 16-II-1833.

Febrero, 19.

"Boleras", bailadas por Juan A. Casacuberta y Fernando Quijano ("en traje de muger".)

"El Universal", 16-II-1833.

Febrero, 20.

"Himno Patriótico", nuevo en celebridad del aniversario de la batalla de Ituzaingó.

"El Universal", 18-II-1833.

Marzo, 10.

Aria (?) cantada por Juan Luis Rossi en el beneficio a Juan A. Casacuberta.

"El Universal", 7-III-1833.

Abril, 16.

"Solo en caracter turco", bailado por Carolina Toussaint.

Baile sobre "una excelente música del célebre Rossini", por Carolina Toussaint.

"El Investigador", 17-IV-1833.

Mayo, 3.

Dúo de la óp. "Otelo", de Rossini, por Justina y Elisa Piacentini.

Rondó de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por las mismas.

"El Investigador", 1-V-1833.

Mayo, 10.

Dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, con Justina Piacentini.

Aria con coros de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Justina Piacentini.

"El Investigador", 8-V-1833.

Mayo, 13.

"Himno Patriótico" "en celebridad de las noticias oficiales de consolidación de la Paz".

"El Universal", 13-V-1833.

Mayo, 14.

"Gran solo de carácter serio", bailado por Carolina Toussaint.

"El Universal", 13-V-1833.

Mayo, 16.

Aria (?) de Rossini y Dúo de la óp. "Matilde de Sabrán", de Rossini, cantados por Justina Piacentini y (?)...

"El Investigador", 15-V-1833.

Mayo, 21.

Dúo de Rossini, por Elisa y Justina Piacentini.

Rondó de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Luisa y Fernando Quijano.

"El Universal", 20-V-1833.

Mayo, 24.

"Himno Patriótico", de Antonio Sáenz, por la Compañía Piacentini. Letra de Francisco Acuña de Figueroa y llamado "Himno de la Restauración".

"El Universal", 21-V-1833.
"El Investigador", 25-V-1833.

Mayo, 25.

Himno Patriótico llamado "Himno de la Restauración", letra de Francisco Acuña de Figueroa y música de Antonio Sáenz.

"Pas-de-deux", serio, por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.

"El Universal", 21-V-1833.

Mayo, 26.

Se repite en la parte musical el programa anterior.

"El Universal", 21-V-1833.

Mayo, 27.
Se repite en la parte musical el programa del 25.
"El Universal", 21-v-1833.

Junio, 2.
Dúo de la óp. "El bacanal de Roma" (?), de Rossini, por Justina y Elisa Piacentini.
"El Investigador", 1-vi-1833.

Junio, 5.
"Pas-de-deux", bailado por Miguel Vaccani y Carolina Toussaint.
"El Universal", 5-vi-1833.

Junio, 12.
Dúo "en carácter noble español", bailado por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"Londonde Morra" (sic) (¿Danza de Londonderry?) bailado por los mismos.
"El Investigador", 12-vi-1833.

Junio, 14.
"Pas-de-deux", bailado por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"El Universal", 13-vi-1833.

Junio, 21.
"Baile Pantomímico", por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"El Investigador", 19-vi-1833.

Junio, 26.
Dúo de la óp. "Romeo y Julieta", de Bellini, por Justina y Elisa Piacentini.
Terceto de la óp. "Ricardo y Zoraida", de Rossini, por Justina Piacentini, Elisa Piacentini y Luis Quijano.
Rondó final de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Justina Piacentini.
Rondó final de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por la misma.
"El Universal", 26-vi-1833.

Junio, 29 y Julio, 3 y 7.
"Pas-de-deux", por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"El Universal", 28-vi y 3-7-vii-1833.

Julio, 11.
Dúo americano, por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani. ("Un gran dúo nuevo en caracter americano sobre un solo de violin egecutado por el Sr. Saenz").
"Polaca", por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"Boleras", por los mismos.
"El Universal", 8-vii-1833.

Julio, 18.
"Pas-de-deux", por Carolina y Miguel Vaccani.
"El Universal", 8-vii-1833.

Julio, 21.
"Himno Nacional", "aprobado por el Superior Gobierno" letra de Francisco Acuña de Figueroa, cantado por las hermanas Piacentini, Fernando Quijano, Juan Villarino, etc.
"El Investigador", 17-vii-1833 y
"El Universal", 18-vii-1833.

Julio, 22 y 23.
"Himno Nacional", (id. anterior).
"Pas-de-deux", por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"El Universal", 18-vii-1833 y
"El Investigador", 17-vii-1833.

Julio, 24.
"Himno Nacional", (id. anterior).
Aria (?), por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"El Investigador", 20-vii-1833.

Julio, 25 y 26.
"Himno Nacional", (id. anterior).
Baile (?), por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"El Investigador", 20-vi--1833.

Agosto, 4.
Dúo (?) de Rossini, por Elisa y Justina Piacentini.
Rondó (?), de Donizetti, con coros.
"El Universal", 3-viii-1833.

Agosto, 22.
Audición de canto a beneficio de Salvador Salvatori con intervención de Justina Piacentini, Luis Foresti y el interesado.
"El Universal", 16-viii-1833.

Agosto, 25.

Dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.

"El Universal", 25-VIII-1833.

Agosto, 27.

Miscelánea a beneficio de Carolina Toussaint, en la que se cumplió el siguiente programa:

Dúo ruso, bailado por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
Dúo (?) de Rossini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.
Baile Pantomímico titulado "Flora y Zefiro o El inconsecuente corregido", con el siguiente

REPARTO:

Flora	Carolina Toussaint
Zefiro	Miguel Vaccani
Clore	Luisa Quijano
Mirtis	Manuela Funes

"El Universal", 24-VIII-1833.

Agosto, 29.

Aria de la óp. "Marco Antonio" (La Cleopatra), de Cimarosa, por Justina Piacentini.
Aria de la óp. "Blanca y Faliero", de Rossini, por Elisa Vaccani.
Dúo de la óp. "La Dama del Lago", de Rossini, por Justina Piacentini y Elisa Vaccani.
"Gavota", "en traje militaringles", bailada por Carolina Toussaint y Miguel Vaccani.
"Contradanza" (un despejo y Marcha militar), música de Antonio Sáenz, ejecutada por 20 soldados de la guarnición de Montevideo y bailada por Carolina Toussaint, Luisa y Fernando Quijano, Manuelita Funes, Miguel Vaccani y Juan Villarino.

"El Universal", 27-VIII-1833.

Setiembre, 6.

A beneficio de Joaquín Culebras se da la obra "Los 3 novios imperfectos, sordo, mudo, y tuerto", en el que la Sra. Petronila Serrano desempeñará al arpa, "En el tiempo de Maricastañas..."

"El Universal", 4-IX-1833.

Setiembre, 25.

"Himno Patriótico", conmemorando el aniversario de la batalla de Rincón.

"El Investigador", 25-IX-1833.

Setiembre, 28.

"Himno de la Restauración", letra de Francisco Acuña de Figueroa y música de Antonio Sáenz, cantado por Justina y Elisa Piacentini.

"El Universal", 28-IX-1833.

Octubre, 12.

"Himno Patriótico".

"El Universal", 12-X-1833.

1834

Enero, 9.

A beneficio de Juan Villarino:

Obertura de la óp. "Semíramis", de Rossini.
Obertura de la óp. "La Cenicienta", de Rossini.
Rondó final de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini.
Introducción de la óp. "La italiana en Argel", de Rossini.
Aria (?) de Rossini.
Por la Banda de música militar.

"El Universal", 8-I-1834.

Enero, 12.

En el Circo Olímpico por la Compañía Laforest:

"Fricassé", bailado por dos caballos bajo la dirección de Hammond.

"El Universal", 11-I-1834.

Enero, 14.

"Minué a cuatro".
"Contradanza", ambas danzas dentro de la "Comedia de figurón", en tres actos, "Bien sabe el montañés donde el zapato le aprieta".

"El Universal", 14-I-1834.

Enero, 17.

"Los maestros de la Raboso", tonadilla escénica de Laserna, cantada por Juan A. Casacuberta, Luisa Quijano y Juan Villarino.

"El Universal", 14-I-1834.

Enero, 28.

Miscelánea vocal a beneficio de Justina Piacentini:

Dúo de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.

Rondó de la óp. "La esclava de Bagdad", de Pacini por Justina Piacentini.

Rondó de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Justina Piacentini.

"El Universal", 27-I-1834.

Febrero, 2.

Rondó de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Justina Piacentini.

Cavatina de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini, por Justina Piacentini.

"El Universal", 1-II-1834.

Marzo, 20.

Miscelánea a beneficio de Justina Piacentini.

1.ª Parte

Sinfonía concertante (?), de Rossini.

Aria (?) de Rossini, por Elisa Piacentini.

Aria con coros de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini.

Sinfonía (?) de Rossini.

Dúo de la op. "La Dama del Lago", de Rossini, por Elisa y Justina Piacentini.

2.ª Parte

Sinfonía (?).

Aria (?) de Donizetti, por Elisa Piacentini.

"Solo Inglés", bailado por Miguel Vaccani.

Sinfonía (?) de Rossini.

Dúo de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Elisa y Justina Piacentini.

"El Universal", 19-III-1834.

Mayo, 15.

"La Cenicienta", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 13-V-1834.

Mayo, 22.

"El Barbero de Sevilla", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini con la intervención del tenor Víctor Isotta.

"El Universal", 17-V-1834.

Mayo, 25.

"Himno Nacional Argentino".

"Matilde de Shabrán", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Matilde de Shabrán .	Justina Piacentini
Coradino	Víctor Isotta
Condesa de Arcos ..	Leonor
Alibrando	Miguel Vaccani
Isidoro	Luis Foresti
Linardo	Benedicto Linardo

"El Universal", 24-V-1834.

Junio, 22.

"Matilde de Shabrán", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 21-VI-1834.

Junio, 26.

"El Turco en Italia", ópera completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 21-VI-1834.

Julio, 6.

Obertura de la óp. "Semíramis", de Rossini, por la orquesta de la Casa de Comedias en unión con los músicos de la fragata de guerra de S. M. el Rey de Cerdeña, surta en el Puerto de Montevideo y otras varias composiciones.

"El Universal", 5-VII-1834.

Julio, 10.

"El Barbero de Sevilla", ópera completa, de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 9-VII-1834.

Julio, 15.
Aria (?) de Donizetti, por Elisa Vaccani.
Trío de Coccia por Justina Piacentini, Miguel Vaccani y Luis Foresti.

"El Universal", 15-VII-1834.

Julio, 25.
"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 24-VII-1834.

Julio, 31.
"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 31-VII-1834.

Agosto, 7.
Presentación del joven violinista montevideano Federico Planel de 11 años de edad. No se consigna el programa.

"El Universal", 7-VIII-1834.

Agosto, 15.
Federico Planel ejecuta algunas piezas de violín.
"Adelina", ópera completa de Generali, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 14-VIII-1834.

Agosto, 24.
"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.
Variaciones de Hertz sobre la óp. "La Dama del Lago", de Rossini, para piano, por Federico Planel.
Variaciones para Violín "en las cuales imitará idénticamente la flauta y executará algunos pizzicatos", por Federico Planel.

"El Universal", 23-VIII-1834.

Agosto, 26.
"Inés", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 23-VIII-1834.

Agosto, 28.
"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 28-VIII-1834.

Setiembre, 7.
"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 6-IX-1834.

Setiembre, 16.
Miscelánea vocal a beneficio de Miguel Vaccani:

1.ª PARTE

Sinfonía (?).
Aria de la óp. "El Engaño Feliz", de Rossini, por Salvador Salvatori.
Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Víctor Issotta y Miguel Vaccani.
Aria (?) de Pacini, por Luis Foresti.
Cuarteto de la óp. "Blanca y Faliero", de Rossini, por Justina y Elisa Piacentini, Salvador Salvatori y Víctor Isotta.

2.ª PARTE

"El Zapatero, o sea las mugeres cambiadas", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), drama bufo en un acto, música de Marcos Portugal.

"El Universal", 16-IX-1834.

Setiembre, 18.
Miscelánea vocal e instrumental, por Miguel Vaccani, Víctor Isotta, Salvador Salvatori, Luis Foresti y Elisa Piacentini. En la segunda parte "La orquesta ejecutará una sinfonía concertante dirigida por el director Don Antonio Saenz y el aficionado D. Juan Ré".

"El Universal", 18-IX-1834.

Setiembre, 21.
"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 20-IX-1834.

Setiembre, 23.
"La Cenicienta", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 23-IX-1834.

Setiembre, 28.
"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.

"El Universal", 27-IX-1834.

Setiembre, 30.
"La Cenicienta", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini.
"El Universal", 30-IX-1834.

Octubre, 5.
"Elisa y Claudio", óp. completa de Mercadante, por la Compañía Piacentini.
"El Universal", 4-X-1834.

Octubre, 9.
"Adelina", óp. completa de Generali, por la Compañía Piacentini.
"El Universal", 8-X-1834.

Octubre, 17.
"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini.
"El Universal", 16-X-1834.

Noviembre, 6.
"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini.
"El Universal", 6-XI-1834.

Noviembre, 26.
Concierto a beneficio del violinista Carlos Bassini en el cual se observó el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini, por Salvador Salvatori y Víctor Isotta.
Variaciones sobre un tema de la óp. "El Pirata", compuestas por Carlos Bassini y ejecutadas por el autor.
Aria de la óp. "El castillo de Kenilworth", de Donizetti, por Elisa Vaccani.
Dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.
Variaciones de violín de Carlos Bassini, ejecutadas por el autor.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Variaciones sobre "La Cachucha", de Bassini, por el autor...
Dúo de la óp. "Armida", de Rossini, por Justina Piacentini y Víctor Isotta.
Variaciones sobre una sola cuerda, de Paganini, por Carlos Bassini.
Aria de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Justina Piacentini.
"El Universal", 19-XI-1834.

Diciembre, 4 y 21.
Dos nuevos conciertos del violinista italiano Carlos Bassini. No se consignan programas.
"El Universal', 2-20-XII-1834.

1835

Abril, 19.
Miscelánea vocal e instrumental, por Justina Piacentini, Miguel Vaccani y Elisa Piacentini de Vaccani, precedida del "Himno Nacional".
"El Universal", 11-IV-1835.

Abril, 30.
Miscelánea vocal e instrumental en celebridad de la entrada del Gobierno Patrio en esta Plaza. Himno Nacional y acto de concierto por Justina y Elisa Piacentini, Salvador Salvatori y Miguel Vaccani.
"El Universal", 30-IV-1835.

Mayo, 10.
Miscelánea vocal e instrumental a beneficio del profesor de oboe y clarinete Carlos Sidler:

1.ª Parte

Aria variada de Boscha para clarinete, por el beneficiado.
Dúo de la óp. "La Urraca Ladrona", de Rossini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.
Potpourri de Goepfert, para clarinete, por Carlos Sidler.
Aria de la óp. "Fidelio", de Beethoven (?), por Justina Piacentini.

2.ª Parte

Sinfonía Concertante (?).
Aria de la óp. "El engaño feliz", de Rossini, por Salvador Salvatori.
Aria Variada sobre el tema "Nel cor piu non mi sento", de Bochsa, para clarinete, por Carlos Sidler.
Dúo de la óp. "Clotilde", de Bochsa, por (?).

"El Universal", 9-v-1835.

Mayo, 25.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 23-v-1835.

Mayo, 31.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 30-v-1835.

Junio, 4.

"Elisa y Claudio", óp. completa de Mercadante, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 30-v-1835.

Junio, 7.

Miscelánea vocal e instrumental por Elisa y Justina Piacentini, Miguel Vaccani, Víctor Isotta, y Juan Luis Rossi. Se ejecuta entre otras el "Aria del maestro Texeira por el Sr. Salvatori".

"El Universal", 6-vi-1835.

Junio, 11.

"Elisa y Claudio", óp. completa de Mercadante, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 9-vi-1835.

Junio, 14.

"Inés", óp. completa de Paer, con el siguiente

REPARTO:

Conde Uberto	Salvador Salvatori
Inés	Justina Piacentini
Ernesto	Víctor Isotta
Pascual	Miguel Vaccani
Vespina	Elisa Piacentini
Carlos	Juan Luis Rossi
Don Gerónimo	Benito Linari

"El Universal", 13-vi-1835.

Junio, 19.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 17-vi-1835.

Junio, 24.

"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 23-vi-1835.

Junio, 28.

Miscelánea vocal e instrumental, por Justina y Elisa Piacentini, Miguel Vaccani, Salvador Salvatori y Víctor Isotta.

"El Universal", 26-vi-1835.

Julio, 2.

"Matilde de Shabrán", óp. completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Matilde	Justina Piacentini
Coradino	Víctor Isotta
Eduardo	Juan Luis Rossi
Condesa de los Arcos	Elisa Piacentini
Alibrando	Salvador Salvatori
Isidoro	Miguel Vaccani
Ginardo	Benito Linari
Coro	Assereto - Picoflo - Sciaffino - Navonie - Ridondelli - Ravanelli.

"El Universal", 2-vii-1835.

Julio, 5.

"Elisa y Claudio", óp. completa de Mercadante, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 4-vii-1835.

Julio, 23.

"La Cenicienta", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 23-vii-1835.

Julio, 26.

"Matilde de Shabrán", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 25-vii-1835.

Julio, 30.

Miscelánea vocal en la cual interviene por primera vez la soprano Sofía Laforest. Entre otras cosas se canta: Dúo de la óp. "La Urraca Ladrona", de Rossini, por Sofía Laforest y Víctor Isotta.
Aria del "Eco", de Bishop, cantada en inglés por Sofía Laforest.

"El Universal", 29-vii-1835.

Agosto, 6.

Miscelánea Vocal: Primer acto de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani junto con Sofía Laforest y acto de concierto en la segunda parte.

"El Universal", 5-VIII-1835.

Agosto, 20.

Miscelánea, vocal, instrumental y coreográfica, en la cual se observó el siguiente programa:

1.ª PARTE

Sinfonía (?).
Baile con suecos sobre la cuerda elástica, por Carlos Laforest.
Baile bufo en la misma, por el payaso Hofmaster.
"Pieza inglesa", por Carlos Laforest.

2.ª PARTE

"Souns the trumpet of Joy", aria por Sofía Laforest.
Aria (?) de Rossini, por Juan Luis Rossi.
"Polaca cantada" en inglés, por Sofía Laforest.
Aria de la óp. "Torbaldo y Dorliska", de Rossini, por Juan Luis Rossi.
"La estatua vive ó sea Modelos de los antiguos", escena, por Carlos Laforest.

"El Universal", 20-VIII-1835.

Agosto, 27.

"La esclava en Bagdad" (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Pacini, por la Compañía Piacentini - Vaccani.

"El Universal", 25-VIII-1835.

Setiembre, 3.

"Matilde de Shabrán", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 2-IX-1835.

Setiembre, 6.

"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 5-IX-1835.

Setiembre, 17.

"La Esclava en Bagdad", óp. completa de Pacini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 14-IX-1835.

Setiembre, 27.

"La Esclava en Bagdad", óp. completa de Pacini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 26-IX-1835.

Setiembre, 30.

"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 30-IX-1835

Octubre, 2.

"La Urraca Ladrona", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Fabricio	Benito Linari
Lucía	Carolina Piacentini
Juanito	Víctor Isotta
Nineta	Justina Piacentini
Fernando	Salvador Salvatori
Gotardo	Miguel Vaccani
Pipo	Elisa Piacentini
Isaac	Juan Luis Rossi
Jorge	Francisco N.

"El Universal", 1-2-X-1835.

Octubre, 4.

En conmemoración del 7º aniversario de la ratificación del Tratado Preliminar de Paz "Se cantará las 4.ª y 5.ª estrofa del Himno Nacional por las Sras. Justina y Elisa Piacentini". Luego se da:
"La Urraca Ladrona", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 3-X-1835.

Octubre, 8.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Isabela	Juanita Piacentini
Mustafá	Salvador Salvatori
Elvira	Elisa Piacentini
Lindoro	Víctor Isotta
Tadeo	Miguel Vaccani
Alí	Benito Linardi

"El Universal", 7-X-1835.

Octubre, 13.

"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 13-x-1835.

Noviembre, 29.

"La Urraca Ladrona", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 28-xi-1835.

Diciembre, 4.

"La Cenicienta", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani, a beneficio de Miguel Vaccani.

"El Universal", 1-xii-1835.

Diciembre, 15.

"La Urraca Ladrona", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani, a beneficio de Salvador Salvatori.

"El Universal", 9-xii-1835.

Diciembre, 20.

"La Esclava de Bagdad", óp. completa de Pacini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 17-xii-1835.

Diciembre, 22.

"Matilde de Shabrán", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 17-xii-1835.

1836

Enero, 6.

Miscelánea vocal e instrumental a beneficio de la cantante Leonor Bigatti. No se consigna programa.

"El Universal", 5-i-1836.

Enero, 17.

"Tancredo", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 16-i-1836.

Enero, 21.

"La Cenicienta", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 20-i-1836.

Enero, 24.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 23-i-1836.

Enero, 31.

"Inés", óp. completa de Paer, por la Compañía Piacentini-Vaccani.

"El Universal", 30-i-1836.

Febrero, 8.

"Tancredo", óp. completa de Rossini, por la Compañía Piacentini-Vaccani. Director de orquesta: Juan Ré.

"El Universal", 3-ii-1836.

Julio, 18.

"Himno Nacional".
Escena y aria de la óp. "La Esclava de Bagdad", de Rossini, por Salvador Salvatori.
Aria de la óp. "El Furioso", de Donizetti, por Justina Piacentini.
Dúo de la óp. "El asedio de Corinto", de Rossini, por Salvador Salvatori y Justina Piacentini.

"El Universal", 16-vii-1836.

Setiembre, 6.

"Bolero", por una integrante de la Compañía dramática española.

"El Universal", 3-ix-1836.

Setiembre, 15.

"La Cachucha".

"El Universal", 14-ix-1836.

Setiembre, 22.

"Boleras del chocolate", por una integrante de la Compañía Dramática española.
"Solo inglés".

"El Universal", 20-ix-1836.

Setiembre, 26.

A beneficio de Justina Piacentini: Cavatina de la óp. "La Esclava de Bagdad", de Rossini, por Justina Piacentini, con coro de siete jóvenes aficionados.

Aria de Francisco Casale, por Justina Piacentini.
Casta Diva, de la óp. "Norma", de Bellini, por Justina Piacentini y y coro.

"El Universal", 25-IX-1836.

Setiembre, 28.

"Himno Nacional", cantado por Justina Piacentini, vestida "con todos los atributos o emblemas de Themis".

"El Universal", 27-IX-1836.

Noviembre, 3.

"Himno Nacional".
Aria de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini.
Aria de la óp. "Taiello", de Coccia, por Justina Piacentini.

"El Universal", 3-XI-1836.

Noviembre, 8.

"Solo Inglés".

"El Universal", 8-XI-1836.

Noviembre, 15.

"Los maestros de la Raboso", tonadilla escénica de Blas de Laserna, por la Compañía Dramática Española.
"Boleras del Lelito", por la misma.

"El Universal", 15-XI-1836.

Noviembre, 22.

"Los maestros de la Raboso" tonadilla escénica de Blas de Laserna, por la Compañía dramática Española.
"La Cachucha", bailada por la misma.

"El Universal", 21-XI-1836.

Noviembre, 24.

"El que sin amores vive", tirana de Mariano Pablo Rosquellas, cantada por Justina Piacentini e Hilarión Moreno.

(Programa impreso por la imprenta de la Caridad, expuesto en el Museo Histórico Nacional. Casa Rivera, de Montevideo).

Noviembre, 27.

"Himno Nacional".
Aria de Francisco Casale, por Justina Piacentini.

"El Universal", 26-XI-1836.

Noviembre, 29.

"Cosaco Ruso", danza bailada por integrantes de la Compañía Dramática Española.

"El Universal", 29-XI-1836.

Diciembre, 3.

Función por un grupo de aficionados, dedicada al ejército vencedor en Carpintería.
"Himno Nuevo", dedicado al vencedor de Carpintería, Ignacio Oribe, letra de Francisco Acuña de Figueroa, música de Francisco Casale, cantada por los aficionados orientales.
"La Nacional Legal", "vistosa danza de lanzas y bandas" dirigida por Fernando Quijano.

"El Universal", 2-XII-1836.

Diciembre, 6.

"Los españoles viajantes ó sea La maja de Cádiz", tonadilla escénica a trío por la Compañía Dramática Española.
"Boleras", bailada por la misma.

"El Universal", 5-XII-1836.

Diciembre, 15.

A beneficio de los enfermos y niños del Hospital de Caridad:
Cavatina de la óp. "Parisina", de Donizetti, por Justina Piacentini.
Aria de la óp. "Norma", de Bellini, por Justina Piacentini.
"Las Robadas", boleras a trío, por elementos de la Compañía Dramática Española.

"El Universal", 15-XII-1836.

Diciembre, 17.

"Solo Inglés", por el Sr. Coya (hijo).
"Largo al factotum", de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini por uno de los aficionados.

"El Universal", 17-XII-1836.

Diciembre, 20.

"Boleras del Chocolate".

"El Universal", 19-XII-1836.

Diciembre, 29.

"Los inválidos fingidos ó sea El recluta de la Aldea", baile pantomímico.

"El Universal", 27-XII-1836.

Enero, 3.
"El Cosaco Ruso", baile por la Compañía Dramática Española.
"El Universal", 3-I-1837.

Enero, 10.
"El voto público", himno, letra de Francisco Acuña de Figueroa, dedicado a Manuel Oribe.
"El Universal", 10-I-1837.

Enero, 12.
"Boleras del Montonero", bailadas por los niños Priggioni.
"El Universal", 10-I-1837.

Enero, 15.
Rondó final de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Justina Piacentini.
"El Universal", 14-I-1837.

Enero, 17.
"El imán de la milicia", tonadilla escénica por la Compañía Dramática Española.
"Boleras de la Marica", por los mismos.
"El Universal", 17-I-1837.

Enero, 24.
"La maja honrada ó El sacristán en la estera", tonadilla escénica a trío por la Compañía Dramática Española.
"El Universal", 24-I-1837.

Enero, 29.
"La Tahona ó séa El Peluquero y panadero", tonadilla general en el homenaje a Fernando Quijano.
"El Universal", 28-I-1837.

Enero, 31.
"Boleras a cuatro", ensayadas por el bailarín español Juan Coya y bailada entre otras por Dominguita Montesdeoca.
"El Universal", 27-30-I-1837.

Febrero, 20.
"Himno Nacional", cantado por Juan José y Doroteo Pérez.
"El Universal", 20-II-1837.

Febrero, 28.
"Boleras de la Marica", bailada entre otros por Juan Casacuberta, a beneficio de éste.
"El Universal", 27-II-1837.

Abril, 23.
Enrique y Guillermina Priggioni bailan en la obra teatral "Derú ó El asesino de tres caras".
"El Universal", 23-IV-1837.

Mayo, 25.
"Himno Nacional".
Aria de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por Justina Piacentini.
"El Universal", 23-IV-1837.

Junio, 1.º.
"El Pampero", pieza sinfónica de Mariano Pablo Rosquellas, por la orquesta.
"El Universal", 1-VI-1837.

Junio, 8.
"Un secreto de importancia", dúo en castellano, cantado por los aficionados Ximénes y Montoro.
"El Universal", 7-VI-1837.

Junio, 13.
Aria de la óp. (?), de Pacini, por Justina Piacentini.
Aria de la óp. "Parisina", de Donizetti, por Justina Piacentini.
"El Universal", 6-VI-1837.

Julio, 22.
"Los húsares en el estudio" y "Miguel y Cristina", cuplés cantados en francés por integrantes de la Compañía Francesa de Vaudevilles.
"El Universal", 22-VII-1837.

Julio, 25.
A beneficio de Justina Piacentini:
Rondó de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Justina Piacentini.
Variaciones de la Malibrán-García sobre el vals de la óp. "Amelia".
Sinfonía de Francisco Casale, compuesta expresamente para Justina Piacentini, por la Orquesta.
Dúo de la óp. "La extranjera", de Bellini, por Justina Piacentini y el Sr. Montoro.
Terceto de la óp. "La Fiesta de la rosa", de Coccia, por Justina Piacentini Montoro y Ximenez.
"El Universal", 8-VII-1837.

Julio, 27.

Concierto del violinista italiano Carlos Bassini como intermedio de la representación de la comedia "El Barbero de Sevilla":

Aria variada sobre un tema de Paganini, de Beriot, por Carlos Bassini.

Variaciones sobre el Triste "Ven a mis brazos mi bien", por Carlos Bassini.

Concierto y Rondó de la Española, de Bassini, ejecutados por su autor.

"El Universal", 27-VII-1837.

Agosto, 1.°.

Concierto de Carlos Bassini:

Variaciones sobre el tema "Oh! no seas siempre odiada", de la óp. "El Pirata" de Bellini, por Carlos Bassini compuesta por el ejecutante.

"Concierto en forma de una escena cantada", de Spohr, op. 47 en la menor por Carlos Bassini.

Aria variada, de Bériot, por el mismo.

Capricho sobre "Una gran tempestad que ocasionó un naufragio en las costas de Chile", de Bassini, ejecutado por el autor.

"El Universal", 1-VIII-1837.

Agosto, 8.

"Boleras del Trípili", por Carmen Villarino y Priggioni.

"El Universal", 1-VIII-1837.

Setiembre, 19.

"Himno Nacional", en el aniversario de la batalla de Carpintería.

"El Universal", 19-IX-1837.

Setiembre, 26.

"Jota aragonesa", cantada por (?).

"El Universal", 23-IX-1837.

Octubre, 5.

Aria para clarín de llaves y orquesta, por un joven de 12 años profesor de la Banda de la Milicia Nacional.

"La Cachucha", por Villarino y Fernando Quijano.

"El Universal", 4-X-1837.

Octubre, 10.

"Jota aragonesa", por (?).

"El Universal", 7-X-1837.

Octubre, 24.

"Boleras del Trípili", por los niños Carmen Villarino y Priggioni.

"El Universal", 12-X-1837.

Octubre, 29.

"Pastorela y Serenata", cantada por coros.

"El Universal", 26-X-1837.

1838

Mayo, 17.

"La tirana del Trípili", bailada por los niños Priggioni.

"El Universal", 14-V-1838.

Junio, 7.

A beneficio de Justina Piacentini: Dúo de la óp. "Zaira" de Mercadante, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.

Escena y Aria de la óp. "El Pachá", de Donizetti, por Justina Piacentini.

Aria con coro de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Justina Piacentini.

Dúo con coros de la óp. "El Novio", de Pacini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.

"El Universal", 4-VI-1838.

Noviembre, 11.

En homenaje a la entrada del Gral. Fructuoso Rivera a Montevideo:

1.ª Parte

"Himno Nacional".

Dúo de la óp. "Zaira", de Mercadante, por Justina Piacentini y Benito Linari.

Dúo de la óp. "Norma", de Bellini, por Josefa y Ramona Molina.
Concierto de clarinete por Francisco José Debali.
Aria de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Salvador Salvatori.

2.ª Parte

Aria de la óp. "El Paria", de Donizetti, por Salvador Salvatori.
Aria de la óp. "El Coradino", de Pavesi, por Josefa Molina.
Aria de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Justina Piacentini.
Aria con coros de la óp. "Montescos y Capuletos", de Donizetti, por Marinangeli.
Dúo con coro de la óp. "El asedio de Corinto", "compuesto el primer tiempo por el Mtro. Rossini y el alegro por el Sr. Donizetti", por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.

(Programa impreso en seda por la Imprenta de la Caridad existente en el Museo "Fernández Blanco", de Buenos Aires).

Noviembre, 18.

Dúo de la óp. "Otelo", de Rossini, por las Srtas. Cañete y Ramona Molina, en castellano.

"El Nacional", 17-XI-1838.

Noviembre, 22.

A beneficio de Salvador Salvatori, profesor de canto pensionado por la Corte del Brasil;

1.ª Parte

Introducción de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini, Salvador Salvatori, Marinangeli, Benito Linari y coros.
Dúo de la óp. "Matilde de Shabrán", de Rossini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.
Aria de Facchinetti, por Marinangeli.
Variaciones para Fagote, por el Prof. Caballi.
Dúo de la óp. "Los exilados de Siberia", de Donizetti, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.

2.ª Parte

Variaciones para clarinete por el Prof. Francisco José Debali.
Aria de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Justina Piacentini.
"Escena y aria con coros, dedicados al beneficiado por su autor el Mtro. Teixeira y ejecutado por Salvatori".
Dúo de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Justina Piacentini y Marinangeli.

"El Nacional", 20-XI-1838.

Noviembre, 25.

"Boleras", por los niños Priggioni.

"El Nacional", 24-XI-1838.

Diciembre, 6.

Función a beneficio de Marinangeli.

1.ª Parte

Dúo de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Salvador Salvatori y Marinangeli.
Cavatina de una óp. de Donizetti, por Justina Piacentini.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Salvador Salvatori y Marinangeli.
Rondó con coros de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Justina Piacentini.

2.ª Parte

Dúo de la óp. "El Novio", de Pacini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.
Aria de la óp. "Ciro", de Romani, por Marinangeli.
Cavatina de la óp. "La Sonámbula", de Bellini, por Salvador Salvatori.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Justina Piacentini y Marinangeli.

"El Nacional", 3-XII-1838.

Diciembre, 16.

"Boleras", por los niños Priggioni.

"El Nacional", 15-XII-1838.

Diciembre, 20.

1.ª Parte

Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Salvador Salvatori y Marinangeli.

Aria del Maestro Francisco Casale, por Justina Piacentini.
Aria con coros de la óp. "Norma", de Bellini, por Víctor Issota.
Dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.

2.ª Parte

Obertura y Dúo de la ópera "El Pirata", de Bellini, por Justina Piacentini y Salvador Salvatori.
Aria de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Salvador Salvatori.

Aria de la óp. "Romeo y Julieta", de Bellini, por Marinangeli.

Dúo de la óp. "César en Egipto", de Pacini, por Justina Piacentini y Víctor Issota.

"El Nacional", 15-XII-1838.

1839

Enero, 10.

Miscelánea lírica, en la que se observó el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "Donna Curitea", de Mercadante, por Víctor Issota y Marinangeli.
Romance de la óp. "Teobaldo e Isolina", de Maulachin, por Justina Piacentini.
Escena y aria de la óp. "El Paria", de Donizetti, por Salvador Salvatori.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Justina Piacentini y el Sr. Marinangeli.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Salvador Salvatori y Víctor Issota.
Escena y aria de la óp. "El Fayelo", de Coccia, por Justina Piacentini.
Aria y terceto de la "recomendable y nueva" ópera "Ana Bolena", de Donizetti, por Justina Piacentini, Salvador Salvatori y Víctor Issota.

"El Nacional", 10-I-1839.

Enero, 14.

En la función dramática a beneficio de la actriz Matilde Diez de Quijano se ejecuta:

Obertura de la óp. "Norma", de Bellini.

"El Tahonero y su sobrina", tonadilla escénica.

"El Nacional", 14-I-1839.

Enero, 24.

Función teatral a beneficio de Fernando Quijano.
Obertura de la óp. "L'apoteosi di Escole", de Mercadante.
"Vals", de Juan Strauss. (Padre)

"El Nacional", 24-I-1839.

Febrero, 20.

En celebración de la batalla de Ituzaingó.
"Himno Nacional".
"Boleras", bailadas por Guillermina Priggioni y Fernando Quijano.

"El Nacional", 20-II-1839.

Febrero, 24.

"El Engaño Feliz", óp. completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Bertrando	Marinangeli
Isabel	Justina Piacentini
Ormondo	Benito Linardi
Batono	Salvador Salvatori
Taraboto	Víctor Issota

Al final se ejecuta un dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Justina Piacentini y Marinangeli.

"El Nacional", 22-II-1839.

Febrero, 26.

Función a beneficio de Petronila Serrano en la que se ejecuta:
"Boleras del trípili", bailada por Guillermina Priggioni y Fernando Quijano.

"El Nacional", 23-II-1839.

Febrero, 28.
"Adina ó El Conde de Granada", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), ópera completa de (?), por la Compañía Piacentini.
"El Nacional", 22-II-1839.

Marzo, 3.
"Adina ó El Duque de Granada", ópera completa de (?), por la Compañía Piacentini.
"El Nacional", 2-III-1839.

Marzo, 7.
En el beneficio de Fernando Quijano y durante la representación del drama "El Paje".
Canción para laúd de Roque Rivero.
"El Nacional", 7-III-1839.

Marzo, 14.
"Boleras del Trípili", bailadas por los niños Carmelita Villarino y Enrique Priggioni.
"El Nacional", 14-III-1839.

Abril, 9.
"Boleras", por los "boleros españoles" hermanos Carmen y José Giménez.
"El Nacional", 9-IV-1839.

Abril, 23.
"La Banda", "gran dúo serio mitológico" por los bailarines Carolina y Felipe Catón.
"El Nacional", 23-IV-1839.

Mayo, 1.º.
"Himno Nacional".
"Boleras de la matraca", bailadas por Carolina y Felipe Catón.
"El Nacional", 30-IV-1839.

Mayo, 7.
"Boleras del contrabandista", bailadas por Carolina y Felipe Catón.
"El Nacional", 30-IV-1839.

Mayo, 21.
"Pas-de-deux", sobre el rondó de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Carolina y Felipe Catón.
"El Nacional", 18-IV-1839.

Mayo, 29.
Audición instrumental por 6 profesores alemanes que integran la orquesta del Teatro (no se detalla programa).
"El Nacional", 29-V-1839.

Julio, 5.
"Minué inglés", por Carolina y Felipe Catón.
"El Nacional", 5-VII-1839.

Julio, 10.
"Minué inglés", por Carolina y Felipe Catón.
"El Nacional", 10-VII-1839.

Agosto, 3.
"La joven generación", canción guerrera, letra de un Argentino, música de Roque Rivero, cantada por jóvenes argentinos y uruguayos.
"El Nacional", 3-VIII-1839.

Noviembre, 21.
A beneficio del bailarín Felipe Catón:
"Pas-de-deux", por Guillermina Priggioni de Molina y Felipe Catón.
"La Cachucha", por la niña Villarino.
"La gaita gallega", por Guillermina Priggioni de Molina y Carolina Catón.
"El Nacional", 21-XI-1839.

Diciembre, 8.
"Pas-de-deux" de "La Italiana en Argel", de Rossini, por Carolina y Felipe Catón.
"El Nacional", 7-XII-1839.

Diciembre, 12.
A beneficio de Guillermina Priggioni de Molina:
"La gaita gallega o los inocentes aldeanos", bailado por Guillermina Priggioni y Carolina Catón.
"El Nacional", 11-XII-1839.

Diciembre, 18.
Seis músicos alemanes de una fragata americana ofrecen el siguiente programa:
Trío para piano, violín y violoncello, por A. Shonip, E. Exner y Hegelund.
Solo de flauta de Huhlan, por E. Lemar.
Solo de violín de Gerr, por E. Exner.
Solo de Fagote de Rossini, por H. Hegelund.
Variaciones de flauta de Joulón, por E. Lehmann.
Trío de Pult, por Juhnup, Exner y Hegelund.
"El Nacional", 18-XII-1839.

Enero, 9.

En la cuerda floja y tirante los integrantes de la compañía gimnástica de Luis Dalle Casse, bailan:
"Pastorela", por Emilia.
"El Tirolés", por Anita.

"El Nacional", 9-I-1840.

Enero, 16.

A beneficio de Carolina Catón.
Obertura de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti.
"Julio ó El asesino ó La fuerza de la Gratitud", escena pantomímica en 5 cuadros por Carolina y Felipe Catón.
Obertura de la óp. "Montescos y capuletos", de Bellini.
"Cosaco Ruso", pas-de-deux, por Emilia y Anita.
"Boleras de la matraca", por la niña Villarino y Carolina Catón.

"El Nacional", 15-I-1840.

Abril, 11.

Los músicos de la fragata "L'Atalante", ejecutan:
Dos arias de la óp. "Norma", de Bellini.
Dos arias de la óp. "La Urraca Ladrona", de Rossini.
Aria de la óp. "La muda de Portici", de Auber.

"El Nacional", 11-IV-1840.

Abril, 25.

Función a beneficio del profesor de violín Francisco Guelfi:
Obertura de la óp. "El Pirata", de Bellini.
Dúo de flauta y fagot de la misma ópera.
Concierto para violín, de Kreutzer, por F. Guelfi.
Temas con variaciones sobre un motivo de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, compuesto por el maestro Radicati y ejecutado por Francisco Guelfi.
Cavatina con obligado de flauta de la óp. "Ema de Antioquía", de Mercadante.
Variaciones para violín de Mayseder, por Francisco Guelfi.

"El Nacional", 23-IV-1840.

Mayo, 25.

Se canta el "Himno Nacional", letra de Francisco Acuña de Figueroa, música de "Un Oriental".

"El Nacional", 3-VI-1840.

Junio, 11.

Durante la representación de "La segunda dama duende", comedia de Scribe, arreglada por Ventura de la Vega y protagonizada por Fernando Quijano, "Se cantará por las monjas del convento de descalsas reales un himno compuesto por el profesor D. Antonio Barros".

"El Nacional", 11-VI-1840.

Agosto, 14.

"Gavota", bailada por la niña Guillermina Priggioni.

"El Nacional", 13-VIII-1840.

Octubre, 28.

"Gavota", por Guillermina Priggioni de Molina.

"El Nacional", 28-IX-1840.

Noviembre, 28.

"Solo Inglés", bailado por el joven aficionado José Flores, "con doce cuchillos atados en las piernas".

"El Nacional", 27-XI-1840.

Diciembre, 2.

A beneficio de los actores Petronila Serrano y Manuel Martínez:
"Los Cuáqueros", pantomima jocosa interpretada por Guillermina Priggioni de Molina, Matilde Diez de Quijano, Fernando Quijano, Sr. Molina, Bernardino Hernández, Petronila Serrano y Manuel Martínez.
"Fricassé", bailado por Petronila Serrano y Manuel Martínez.

"El Nacional", 1-XII-1840.

Diciembre, 15.

"Boleras de la Cachucha", bailadas por Guillermina Priggioni de Molina y Fernando Quijano.

"El Nacional", 15-XII-1840.

Diciembre, 19.

Obligado de violín, de una cavatina de la óp. "Norma", de Bellini, por Francisco Guelfi.

"El Nacional", 17-XII-1840.

1841

Enero, 23.

"Solo Inglés", bailado con 12 cuchillos atados a las piernas, por José Flores.

"El Nacional", 23-I-1841.

Febrero, 6.

"Los inocentes aldeanos o La gaita gallega", bailado por los niños Priggioni y Matilde Diez.
"Los Quáqueros", baile general por Guillermina Priggioni de Molina, Vicente Molina, etc.

"El Nacional", 5-II-1841.

Febrero, 16.

En el beneficio de los actores Martínez y Jauregui:

Cuarteto de la óp. "Matilde Shabrán", de Rossini, ejecutada por la banda de la Guardia Nacional y "Acompañada para la banda militar, por su músico mayor D. José Debali".
Dúo de la óp. "Norma", de Bellini, de la misma manera que la anterior.

"El Nacional", 15-II-1841.

Mayo, 17.

En los entreactos de la obra dramática "El Campanero de San Pablo", de Bouchardi, se ejecuta:
Sinfonía nueva de Francisco José Debali, por la orquesta bajo su dirección.
Obertura de la óp. "Semíramis", de Rossini.
Cavatina con obligado de violín de la óp. "Beatriz de Tenda", de Donizetti, por Fco. José Debali.
Terceto de la óp. "Romeo y Julieta".

"El Nacional", 17-V-1841

Agosto, 28.

"Solo Inglés", bailado por Guillermina Priggioni de Molina, en traje de hombre.

"El Nacional", 28-VIII-1841.

Setiembre, 6.

A beneficio de los heridos de la Escuadra Nacional:
Sinfonía (?).
La Marsellesa, cantada por (?).
"La Valbeni", cancioncilla.
"Bonheurs portagés" y "Tire la juille ma femme", dos cancioncillas.

"El Nacional", 3-IX-1841.

Setiembre, 11.

"Solo Inglés", bailado por Guillermina Priggioni de Molina.

"El Nacional", 11-IX-1841.

Setiembre, 18.

"La Cachucha", bailada por Matilde Quijano.

"El Nacional", 17-IX-1841.

Diciembre, 11.

Obertura, de Kallivoda.

"El Nacional", 10-XII-1841.

Diciembre, 18.

"La gaita gallega", bailada por Alvara García.

"El Nacional", 17-XII-1841.

Diciembre, 21.

"Himno Nacional".
"Himno Argentino".

"El Nacional", 21-XII-1841.

1842

Enero, 15.

"Boleras del Trípili", bailadas por Alvara García.
Canción (?) por Vicente Molina.

"El Nacional", 14-I-1842.

Enero, 22.

"El abandono", melodía francesa, letra de Lamartine y música de L'Epine, por Eduardo L'Epine, alumno del conservatorio de París, acompañándose al piano.
"La vivandera", canción militar, letra y música de Eduardo L'Epine, por su autor.
Aria de Fígaro, de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Eduardo L'Epine, con acompañamiento de orquesta.

"El Nacional", 18-21-I-1842.

Enero, 30.

A beneficio de Matilde Diez de Quijano:

Variaciones para violín sobre motivos de la óp. "Montescos y Capuletos", de Bellini, compuestas por el joven Demetrio Rivero y ejecutados por el mismo, "Emigrado de la capital de Buenos Aires por haber abrazado La Justa-Causa, que hoy defienden los Libres de la América del Súd".

"El Nacional", 29-I-1842.

Febrero, 20.

"Himno Nacional" y Argentino.

Fantasía sobre motivos de la óp. "Los mártires", de Donizetti, para violín y piano, por Demetrio y Roque Rivero.

"Si la mar fuera tinta", variaciones para violín y orquesta de Mariano Pablo Rosquellas, por Demetrio Rivero.

"El Nacional", 16-II-1842.

Febrero, 25.

"Variaciones de cielito", para guitarra con acompañamiento de orquesta, por Nicanor Albarellos.

"Ven a mis brazos, mi bien", variaciones sobre un "triste" chileno de Carlos Bassini, ejecutadas al violín por Demetrio Rivero.

"Variaciones del fandango", para guitarra por el Dr. Nicanor Albarellos.

"La Cachucha", bailada por la niña Matilde Quijano.

"El Nacional", 25-II-1842.

Febrero, 27.

Concierto a beneficio de Demetrio Rivero.

Composiciones de Bériot para violín, por Demetrio Rivero.

"El Nacional", 27-II-1842.

Marzo, 13.

"Los Estudiantes de Tuna", serenata española de Sebastián Yradier, cantada por Petronila Serrano y coros.

"El Nacional", 12-III-1842.

Marzo, 29.

La orquesta del teatro dirigida por Demetrio Rivero interpretará "escojidas piezas de música".

"El Nacional", 29-III-1842.

Marzo, 31.

"Los Estudiantes de Tuna", serenata española de Sebastián Yradier, cantada por Petronila Serrano y coros.

"El Nacional", 30-III-1842.

Abril, 9.

Escena y dúo de la óp. "El desterrado de Granada", de Meyerbeer, por Livio y Rosa Tassini.

Recitativo y cavatina de la óp. "Donna Caritéa", de Mercadante, por Rosa Tassini.

"El Nacional", 8-IV-1842.

Abril, 12.

Escena y dúo de la óp. "La pietra di paragone", de Rossini, por Livio y Rosa Tassini.

Recitativo y aria de la óp. "El celoso obstinado", de Mercadante, por Livio Tassini.

"El Nacional", 12-IV-1842.

Abril, 21.

Dúo bufo de la óp. "El puesto abandonado", de Mercadante, por Livio y Rosa Tassini.

Escena y cavatina de la óp. "La sonámbula", de Bellini, por Livio Tassini.

"El Nacional", 21-IV-1842.

Abril, 26.

Escena y dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Livio y Rosa Tassini.

Recitativo y aria de la óp. "Tancrei", de Nicolini, por Rosa Tassini.

"El Nacional", 26-IV-1842.

Mayo, 1.°.

Escena y dúo de la óp. "El desterrado de Granada". de Meyerbeer, por Livio y Rosa Tassini.

Recitativo y cavatina de la óp. "Donna Caritea", de Mercadante, por Rosa Tassini.

"El Nacional", 30-IV-1842.

Mayo, 10.

Escena y dúo de la óp. "Norma", de Bellini, por Livio y Rosa Tassini.

Cavatina del eco, de la óp. "La pietra del paragone", de Rossini, por Rosa Tassini.

"El Nacional", 10-V-1842.

Mayo, 14.

"La fiesta de la rosa", terceto cantado por los esposos Tassini y Fernando Quijano.

"La Cachucha", bailada por Matilde Quijano y Guillermina Priggioni.

"El Nacional", 12-v-1842.

Mayo, 21.

Dúo de la óp. "Torbaldo y Dorliska", de Rossini, por los esposos Tassini.

Cavatina de la óp. "Una aventura de Scaramuccia", de Ricci, por Rosa Tassini.

"El Nacional", 20-v-1842.

Mayo, 23.

Concierto en la "Confitería del Jardín", frente al Cabildo.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Pirata", de Bellini, por la orquesta.

Quinto canto variado para violín, de Bériot, por el maestro Gustavo, procedente de París.

Fantasía para trombón con acompañamiento de orquesta.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "El Furioso", de Donizetti, por orquesta.

Concierto y variaciones para violín, de Lafout, por Gustavo.

"Variaciones compuestas y ejecutadas por el Sr. Barros".

Introducción y 6 variaciones de Hauman, por Gustavo.

"El Nacional", 23-v-1842.

Mayo, 31.

Aria de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Livio Tassini.

Escena y cavatina de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Rosa Tassini.

"El Nacional", 31-v-1842.

Junio, 9.

Escena y dúo de la óp. "Norma", de Bellini, por los esposos Tassini.

Escena y Cavatina de la óp. "La Dama del Lago", de Rossini, por Rosa Tassini.

"El Nacional", 8-vi-1842.

Junio, 29.

"Himno patriótico", de Demetrio Rivero, para la obra "Amazampo", drama heroico de asunto americano, traducción del francés y arreglado para nuestro teatro. Se canta ese himno en el 2.º acto en la tumba de Manco Capac, en el altar del sol.

"El Nacional", 28-vi-1842.

Julio, 9.

Audición a beneficio de Livio y Rosa Tassini:

Recitado y Cavatina, de la óp. "El Barón de Dolzeirú", de Pacini, por Livio Tassini.

Dúo de la óp. "Parisina", de Donizetti, por Livio y Rosa Tassini.

Variaciones de clarinete, por Antonio Barros.

Obertura, escena y rondó final de la óp. "Nitrocri, reina de Egipto", de Mercadante, por Livio y Rosa Tassini.

Variaciones para violín, sobre la óp. "El Pirata", de Bellini, por Demetrio Rivero, director de la orquesta.

"La fiesta de la rosa", terceto por Rosa y Livio Tassini y Fernando Quijano.

"El Nacional", 8-vii-1842.

Julio, 12.

Se representa la pieza teatral "Farinelli o Bufo del Rey", en la que "El rol protagonista de Carlos Broski, será desempeñado por el señor Quijano quien ejecutará las piezas cantables con que está adornado el drama".

"El Constitucional", 12-vii-1842.

Setiembre, 10.

A beneficio de Guillermina Priggioni de Molina.

"Cosaca", bailada por Enrique Priggioni y Matilde Quijano.

"El Nacional", 10-ix-1842.

Setiembre, 19.

"Los Estudiantes de Tuna", serenata española de Sebastián Yradier, por Livio y Rosa Tassini y Fernando Quijano.

"El Nacional", 19-ix-1842.

Octubre, 1.º.

"Coro de Santones", música de Roque Rivero para el drama de Miguel Agustín Príncipe "El Conde Don Julián", que pone en escena Fernando Quijano, Lapuerta, etc.

"El Nacional", 30-IX-1842.

Octubre, 8.

Dúo de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, para trompa (José Rovela) y clarín de llaves.
Concierto con 4 variaciones, para trompa, por José Rovela.

"El Nacional", 8-X-1842.

Noviembre, 14.

Canción báquica, de Roque Rivero, que se canta en el drama de Antonio García Gutiérrez "Calígula, Emperador Romano".

"El Nacional", 14-XI-1842.

Noviembre, 26.

Dos Valses, compuestos por Gregrorio Marradas, ejecutados por la orquesta.

"El Nacional", 25-XI-1842.

Diciembre, 5.

Variaciones de Violín, por Demetrio Rivero.

"El Nacional", 3-XII-1842.

1843

Enero, 6.

"Jocko ó El orangután del Brasil", melodrama en dos actos de Gabriel Rocheport, "Adornado de música y canto".

"El Nacional", 3-I-1843.

Setiembre, 17.

En el TEATRO ITALIANO, calle del Uruguay a dos cuadras de la Buena Vista, se presenta una Sociedad Filodramática Italiana:
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti.

"El Nacional", 13-16-IX-1843.

Setiembre, 24.

EN EL TEATRO ITALIANO.
Aria (?) por Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 22-IX-1843.

Setiembre, 26.

Se cambia de nombre a la Casa de las Comedias, llamándosela ahora "Teatro del Comercio".

"El Nacional", 29-IX-1843.

Octubre, 4.

"Himno Nacional", coro y orquesta.
Tercer acto de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y coros.

"El Nacional", 2-X-1843.

Octubre, 15.

EN EL TEATRO ITALIANO:
Escena y cavatina de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 14-X-1843.

Noviembre, 4.

"Himno de la Batalla de Cagancha".
Escena y aria de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y coros.

"El Nacional", 2-4-XI-1843.

Noviembre, 12.

"Himno a la Batalla de Cagancha".

"El Nacional", 30-IX-1843.

Noviembre, 19.

Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y el Sr. Gandolfo.
Cavatina de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 17-XI-1843.

Noviembre, 23.

Dúo de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Angel Lagomarsino y el Sr. Pérez.

"El Nacional", 21-XI-1843.

Noviembre, 25.

En el TEATRO ITALIANO:
Coro de la Introducción de la óp. "Una aventura de Scaramuccia", de Ricci.

Cavatina de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 21-XI-1843.

Noviembre, 30.

"El currillo", canción española por una aficionada.

"Bolero", bailado por dos aficionados.

"El Nacional", 29-XI-1843.

Diciembre, 3.

En el TEATRO ITALIANO:

Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y el Sr. Gandolfo.

Obertura de la óp. "Una aventura de Scaramuccia", de Ricci.

"El Nacional", 2-XII-1843.

Diciembre, 20.

"La Barcarola" o "Los pescadores de Montevideo", "canción general en la que se presentarán vestidos en traje y carácter de nuestros intrépidos pescadores, y la escena representará nuestra actual situación, guerrera e imponente".

"El Nacional", 7-14-XII-1843.

1844

Enero, 13.

Baile(?) por Carlos Bottini y María Campodónico.

Dúo de la óp. "Las prisiones de Edinburgo", de Ricci.

"El Nacional", 13-I-1844.

Enero, 14.

"Himno Nacional".

"La Cachucha".

"El Nacional", 13-I-1844.

Junio, 26.

A beneficio de los inválidos del Ejército por la Sociedad de Aficionados Orientales.

"Himno Nacional".

Canción alusiva a la función, compuesta por un joven oriental.

Canción de los pescadores napolitanos, compuesta por un joven oriental.

"El Nacional", 20-26-VI-1844.

Julio, 14.

1.ª Parte

"Himno Nacional".

Dúo de la óp. "Trancredo", de Rossini, por Doroteo Pérez y Angel Lagomarsino.

Cavatina de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por el Sr. Ventura.

Dúo de la óp. "Ensayo de una ópera seria", de Gnecco, por los señores Lagomarsino y Doroteo Pérez.

Introducción de la óp. "Norma", de Bellini, por Ventura.

2.ª Parte

"Himno Italiano".

Dúo obligado de flauta y trombón de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti.

Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Angel Lagomarsino.

Dúo de la misma, por Doroteo Pérez y Angel Lagomarsino.

Final del 2.° acto de la óp. "La Extranjera", de Bellini, arreglado para orquesta.

Escena y aria con coros de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 11-VII-1844.

Julio, 21.

"La Cachucha".

"El Nacional", 18-VII-1844.

Agosto, 18.

A beneficio de los hospitales de la ciudad.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Pirata", de Bellini.

"La venganza oriental", himno por Scotto.

Cavatina de la óp. "La Sonámbula", de Bellini, por Ventura.

Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por los Sres. Lasserre y Angel Lagomarsino.

Dúo de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini, para flauta y violín.
Introducción de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

2.ª Parte

Sinfonía (?), del Maestro Roser.
"Himno Italiano", por Scotto.
Escena de la plegaria y aria de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Angel Lagomarsino.
Cavatina de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini, por Scotto.
Dúo de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, para clarín y trombón.
Cavatina de la óp. "Eran dos y ahora son tres", de Ricci, por Angel Lagomarsino.
Dúo de la misma, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.
"La familia del molinero", pantomima sobre "Una aventura de Scaramuccia", de Ricci.

"El Nacional", 14-VIII-1844.

Agosto, 31.

A beneficio de los hospitales.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Nitocri, Reina de Egipto", de Mercadante.
"La venganza Oriental", himno por Scotto.
Cavatina de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini, por Scotto.
Dúo de la óp. "Clara de Rosemberg", de Ricci, por Angel Lagomarsino y Ventura.
Dúo de la óp. "El ensayo de una ópera seria", de Gnecco, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

2.ª Parte

"Himno Italiano", nuevo, por Scotto.
Introducción de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.
Escena de la plegaria y aria de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.
Cavatina de la óp. "Gildippe", obligado de flauta.
Cavatina de la óp. "Eran dos y ahora son tres", de Ricci, por Angel Lagomarsino.
Dúo de la misma, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.
"El mago Irnoe", pantomima.

"El Nacional", 31-VIII-1844.

Octubre, 4.

A beneficio de los Hospitales:

1.ª Parte

"Himno Nacional" ejecutado por el Sr. Uriarte.
Dúo de la óp. "Clara de Rosemberg", de Ricci, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.
Solo de baile, por Carlos Bottini.
Tercer acto de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y coros.

2.ª Parte

Escena y cavatina de la óp. "Norma", de Bellini, por Benito Linari.
Dúo de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini, obligado de violín y flauta.
Introducción de la óp. "El Furioso", de Donizetti, por la Laserre, Benito Linari, Giriboni y Angel Lagomarsino.
Dúo de la misma, por Benito Linari y Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 30-IX-1844.

Noviembre, 17.

A beneficio de los Hospitales de Sangre.

1.ª Parte

"Himno a Cagancha", por Giriboni.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y Casanova.
Dúo de la óp. "El Furioso", de Donizetti, por Giriboni y Sra. de Lasserre.
Cavatina de la óp. "El Barón Dulsken", de (?), por Angel Lagomarsino.
Cavatina compuesta por N. N. y cantada por un hermano de Lagomarsino.
Dúo de la óp. "El ensayo de una ópera seria", de Gnecco, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

2.ª Parte

Dúo de la óp. "Elixir de amor", por Teresa Lanaro.
Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Benito Linari acompañado por el Sr. Vinetti.
Solo de Baile, de (?), por Carlos Bottini.
Dúo de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

"El Nacional", 6-17-XI-1844.

Diciembre, 22.

1.ª Parte

Cavatina de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti por Casanova.
Introducción de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Angel Lagomarsino, Benito Linari y Casanova.

2.ª Parte

Sinfonía (?).

3.ª Parte

Cavatina de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Angel Lagomarsino.
Quinteto de la misma por la Sra. Lassserre, Angel Lagomarsino, Benito Linari y Giriboni.

4.ª Parte

"El cubero de Claquincourt", pantomima.

"El Nacional", 19-XII-1844.

1845

Enero, 11.

Concierto por la sociedad de Aficionados Italianos:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini.
Introducción y coros de la misma por Giriboni y Benito Linari.
Cavatina de la óp. "El Barón de Olsken" de (?), por Angel Lagomarsino.
Obertura de la óp. "Tancredo", de Rossini.
Introducción y coros de la misma por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

2.ª Parte

Introducción y coros de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Casanova, Angel Lagomarsino y Benito Linari.
Cavatina de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Casanova.
Quinteto de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por la Sra. Lasserre y los Sres. Angel Lagomarsino, Casanova y Benito Linari.
"Son la donne", cavatina cantada "por el hermano del Sr. Lagomarsino".
Introducción y coros de la óp. "El Furioso", de Donizetti, por la Sra. Lasserre, Angel Lagomarsino, Casanova y Benito Linari.

3.ª Parte

"La escalera mágica", pantomima.

"El Nacional", 11-I-1845.

Febrero, 2, 3.

Durante el Carnaval la Cía. de Aficionados Dramáticos y líricos ofrecen funciones teatrales en cuyos intervalos cantan Angel Lagomarsino, Josefa Molina y Ramona Molina de Mochales a beneficio de los hospitales.

"El Nacional", 27-I-1845.

Febrero, 9.

"A los toros! A los toros!", canción andaluza, cantada por Angel Lagomarsino.
"Boleras de las Mollares", bailadas por dos aficionados.

"El Nacional", 7-II-1845.

Febrero, 23.

Terceto de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por la Sra. Molina y los Sres. Angel Lagomarsino y Benito Linari.

Escena, recitativo y dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por la Sra. Ramona Molina de Mochales y Angel Lagomarsino.

La Calumnia, de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Paulini.

Dúo de la óp. "El engaño feliz", de Rossini, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

"El y Ella", canción española, de Sebastián de Yradier, por Fernando Quijano y Ramona Molina de Mochales.

"El Nacional"» 19-II-1845.

Marzo, 2.

En la función de la Sociedad Dramática Francesa en unión del Sr. Pablo (Hércules) se da:

"Walza cómica", escena bufa.

"El Nacional", 26-28-II-1845.

Marzo, 23.

Función a beneficio de la Legión Italiana por la Sociedad de Aficionados Italianos con intervención de Angel Lagomarsino, Pablo Parodi, Sra. de Lasserre y Casanova. Director de orquesta: Andrés Guelfi.

"El Nacional", 4-12-22-II-1845.

Abril, 20.

Aria bufa (?), por Angel Lagomarsino.

"La Cachucha", bailada por Dolores de Gambín.

"Boleras", bailadas por Dolores de Gambín y Fernando Quijano.

"El Nacional", 19-IV-1845.

Mayo 1.°.

"El Zapateado y los Panaderos", bailado por Dolores de Gambín.

"El Nacional", 26-30-IV-1845.

Mayo, 22.

1.ª Parte

"Himno Italiano", por Pablo Parodi.

Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

Coro de la óp. "El Pirata", de Bellini.

2.ª Parte

Dúo bufo de la óp. "Los dos prisioneros" de (?), por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

Cavatina de la óp. "Beatriz de Tenda", de Donizetti, por Pablo Parodi.

Cavatina de la óp. "Los Prisioneros", de (?), por la Sra. Lasserre.

Dúo de la óp. "La caza de Enrique IV", de Ricci, por Angel Lagomarsino, Benito Linari y coros.

3.ª Parte

Cavatina de la óp. "La Urraca Ladrona", de Rossini, por Benito Linari.

"Amor perche mi pizzichi", cavatina por Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 21-V-1845.

Junio, 1.°.

"Himno Nacional".

"Solo Inglés", bailado por Dolores de Gambín.

"El Zapateado y los Panaderos", por la misma.

"El Nacional", 24-30-V-1845.

Junio, 13.

"La Cachucha", bailada por Dolores de Gambín.

"El Nacional", 10-VI-1845.

Junio, 21.

Miscelánea vocal por Angel Lagomarsino, Srta. Clorinda, Pablo Parodi, Giriboni y Benito Linari. Director de orquesta: Andrés Güelfi.

"El Nacional", 19-VI-1845.

Junio, 22.

"Boleras", bailadas por Dolores de Gambín y Fernando Quijano.

"El Nacional", 19-VI-1845.

Junio, 24.

"Boleras", cantadas por Dolores de Gambín.

"El Nacional", 23-VI-1845.

Junio, 28.

Cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", por Angel Lagomarsino.

Dúo de la óp. "Los dos prisioneros", de (?) por Angel Lagomarsino y Benito Linari.

"El Nacional", 26-VI-1845.

Julio, 4.
"Sevillanas", bailadas por Dolores de Gambín.
"El Nacional", 1.º-VII-1845.

Julio, 9.
Durante la representación del drama "Los misterios de Buenos Aires en 1840", en los entreactos dirige la Música de G. N. D. José Debali.
"El Nacional", 7-VII-1845.

Julio, 16.
Miscelánea vocal e instrumental por Angel Lagomarsino, Benito Linari y Giriboni. Entre otras cosas se da: Dúo instrumental de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Lagomarsino al oficleide y Giriboni al trombón.
"El Nacional", 11-16-VII-1845.

Julio, 19.
Función a beneficio "de los enfermos y heridos", con el siguiente programa musical.
Obertura (?).
Himno Nacional, refundido por Francisco Acuña de Figueroa, música de "Un joven Oriental" e instrumentada por Francisco José Debali.
"Sevillanas", bailadas por Dolores de Gambín, "acompañada de otra en traje de hombre".
"La orquesta dirigida por el distinguido profesor maestro mayor de la Música de G. N. D. José Debali, llenará los entreactos con escojidas piezas de música".
"El Constitucional", 17-VII-1845.

Agosto, 3.
Función a beneficio de la bailarina Dolores de Gambín:
Boleras afandangadas, por Dolores de Gambín y otra Sra.
"El que sin amores vive", Tirana, de Mariano Pablo Rosquellas por Dolores de Gambín y Fernando Quijano.
"Boleras del contrabandista", por los mismos.
Canciones andaluzas, por Dolores de Gambín, acompañándose con guitarra.
"El Nacional", 31-VII-1845.

Agosto, 8.
"Boleras del contrabandista", bailadas por Dolores de Gambín y Fernando Quijano.
"El Nacional", 6-VIII-1845.

Agosto, 12.
"La Intervención Anglo-Francesa", Himno nuevo, letra y música de los aficionados, cantado por Angel Lagomarsino.
"Il mío piano", cavatina, por Benito Linari.
Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Angel Lagomarsino y coros.
Tercer acto de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y coros.
"El muerto barbero", pantomima.
"El Nacional", 8-11-VIII-1845.

Setiembre, 9.
"Boleras afandangadas", por Dolores de Gambín y otra señora.
Canciones españolas, cantadas a la guitarra por Dolores de Gambín.
"El Nacional", 2-5-9-IX-1845.

Setiembre, 13.
Función de aficionados italianos dedicada a los Ministros de las dos potencias interventoras:
Obertura de la óp. "Tancredo", de Rossini.
Introducción de la misma óp. por Angel Lagomarsino y Benito Linari.
Dúo bufo de la óp. "Clara de Rossemberg", de Ricci, por los mismos.
Cavatina con coros de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por los mismos.
Cavatina con coros de la óp. "El Paria", de (?), por Angel Lagomarsino.
"Arlequín fingido muerto", pantomima.
"El Nacional", 13-IX-1845.

Setiembre, 16.
Presentación de las cantantes Carmela y Manuela Lucci "de paso para el Brasil".

1.ª Parte

Sinfonía del Maestro Francisco José Debali, por orquesta, bajo su dirección.

Cavatina de Rafael Lucci, por Manuela Lucci ("Le ragazze d'ogni giorni").
Variaciones para oficleide, por Angel Lagomarsino.
Escena y cavatina de la óp. "Torbaldo y Dorliska", de Rossini, por Carmelita Lucci.

2.ª Parte

Rondó para flauta y orquesta, por José Parodi.
"Salid suspiros míos", cavatina en castellano de Rafael Lucci, por Manuela Lucci.
Escena y dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Carmelo Lucci y Angel Lagomarsino.

3.ª Parte

Dúo de la óp. "Semíramis", de Rossini, para flauta y clarinete.
Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y José Gandolfo.
Cavatina de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Carmela Lucci.

4.ª Parte

Obertura (?), de Pacini.
"Eu não quero viver longe", modinha portuguesa, por Manuela Lucci.
Dúo bufo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Carmela Lucci y Angel Lagomarsino.

"El Nacional", 10-13-IX-1845.

Octubre, 4.

Función por la sociedad de aficionados italianos:
"Himno Nacional".
"Himno Argentino".
Cavatina de la óp. "La Urraca Ladrona", de Rossini, por Manuela Lucci.
Aria bufa (?), por Angel Lagomarsino.
"Tenho ainda un coração", modinha portuguesa, por Carmela y Manuela Lucci.
"La avellanera", de Sebastián de Yradier, cantada por Dolores de Gambín.
"Fandango Andaluz", bailado por Dolores de Gambín y Fernando Quijano.

"Comercio del Plata", 3-X-1845.

Octubre, 6.

"Los Panaderos", bailado por Dolores de Gambín.

"Comercio del Plata", 4-X-1845.

Octubre, 12.

1.ª Parte

Sinfonía (?) por la orquesta dirigida por Andrés Güelfi.
"Eu adoro, oh que desgraça", modinha portuguesa, por Manuela Lucci.
Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Carmela Lucci y Angel Lagomarsino.

2.ª Parte

Dúo de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Carmela Lucci y Gandolfo.

3.ª Parte

Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y Gandolfo.
"Salid suspiros míos", cavatina en castellano de Rafael Lucci, por Manuela Lucci.

4.ª Parte

"No Universo o Deus ventado", modinha sobre motivos de la óp. "Norma de Bellini", por Manuela Lucci.
Escena y dúo bufo de la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por Carmela Lucci y Angel Lagomarsino.

"Comercio del Plata", 28-X-1845.

Octubre, 31.

Función a beneficio de Petronila Serrano:
"¡Agua vá!", canción española de Sebastián de Yradier, por Dolores de Gambín.
"Boleras Manchegas", por Dolores de Gambín y Ximénez.

"Comercio del Plata", 28-X-1845.

Noviembre, 9.

Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Angel Lagomarsino y Gandolfo.
"Le regazze d'ogni giorni", cavatina de Rafael Lucci, por Carmela Lucci.
Cavatina de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Carmela Lucci.

Barcarola, por el coro de la Sociedad de Aficionados Italianos.

"Comercio del Plata", 6-XI-1845.

Noviembre, 16.

"La Cachucha", bailada por la niña Eloísa Quijano.

"Polca", bailada por Eloísa y Benjamín Quijano.

"Comercio del Plata", 11-XI-1845.

Noviembre, 22.

Miscelánea vocal a beneficio de Rafael, Manuela y Carmela Lucci:

1.ª Parte

"Ja não sei que é ventura", modinha en portugués, por Manuela Lucci.

Cavatina de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Carmela Lucci.

2.ª Parte

Dúo de la óp. "Armida y Reinaldo", de Rossini, por Rafael y Carmela Lucci.

Final de la óp. "Norma", de Bellini, por los mismos.

3.ª Parte

"Eu não quero vivir longe", modinha en portugués, por Manuela Lucci.

Dúo de la óp. "Norma", de Bellini, por Rafael y Carmela Lucci.

"Comercio del Plata", 17-XI-1845.

Noviembre, 28.

Himnos Nacional y Argentino.

"Polca", bailada por Eloísa y Benjamín Quijano.

"Comercio del Plata", 24-XI-1845.

Noviembre, 30.

Miscelánea a beneficio de Manuela Lucci.

1.ª Parte

"Modinha" en protugués, por Manuela Lucci.

Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Rafael y Carmela Lucci.

3.ª Parte

Obertura de la óp. "La Vedova del Benghal", de Pellegrini, por la orquesta.

Escena y dúo de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini, por Rafael y Carmela Lucci.

4.ª Parte

Obertura de la óp. "Belisario", de Donizetti.

Aria de Berta de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Manuela Lucci.

Dúo de la óp. "El Turco en Italia", de Rossini, por Rafael y Carmela Lucci.

"Comercio del Plata", 28-XI-1845.

Diciembre, 13.

"Solo Inglés", bailado por Eloísa Quijano.

"Hontem anoite a meia noite", escena en portugués por Rafael y Manuela Lucci.

"Polca", por Eloísa y Benjamín Quijano.

"El Comercio del Plata", 4-12-XII-1845.

Diciembre, 18.

1.ª Parte

Dúo de la óp. "Clara de Rosemberg", de Ricci, por Rafael Lucci y Benito Linari.

"Modinha" en portugués, por Manuela Lucci.

Cavatina de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Casanova.

2.ª Parte

Coro de la óp. "Safo", de Pacini.

3.ª Parte

Fantasía para flauta de Cottignies, por Agustín Lombardo.

Barcarola de la óp. "La muda de Portici", de Auber, por Giribone y Benito Linari.

Dúo de la óp. "María de Rudenz", de Donizetti, por orquesta.

Introducción de la óp. "Matilde de Shabrán", por Giriboni y Benito Linari.

4.ª PARTE

"Roberto el Asesino", acción mímica.

"Comercio del Plata", 13-17-XII-1845.

Diciembre, 25.

1.ª PARTE

Sinfonía, de (?).
Aria de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Pablo Sanguinetti.
Concierto para violín y orquesta de Viotti, por Jorge Schabenbeck.
Cavatina de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Carmela Lucci

4.ª PARTE

Aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por Agustín Solari.
Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Rafael Lucci y Pablo Sanguinetti.
Cavatina de la óp. "Belisario", de Donizetti, por D. Lucci.

"Comercio del Plata", 23-XII-1845.

Diciembre, 28.

"Himno Nacional".
Canciones españolas, por Dolores de Gambín.

"Comercio del Plata", 27-XII-1845.

Diciembre, 29.

"Himno Nacional".
"Himno de Cagancha".
Cavatina de la óp. "La dama del lago", de Rossini, por Carmela Lucci.
"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano.
Dúo de la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por Carmela y Rafael Lucci.
"Boleras del contrabandista", bailadas por Dolores de Gambín y Fernando Quijano.

"Comercio del Plata", 27-XII-1845.

1846

Enero, 6.

Miscelánea vocal y coreográfica en la cual se observó el siguiente programa:
"Tuto e vano!", aria de la óp. "Torbaldo y Dorliska", de Rossini, por Carmela Lucci.
Dúo de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por Carmela y Manuela Lucci.
"Los Cuáqueros", baile pantomímico general "En el que la Sra. Petronila en carácter de vieja bailará el Fricasé, acompañada del característico del baile".

"Comercio del Plata", 5-I-1846.

Enero, 12.

"Polca", bailada por Eloísa y Benjamín Quijano.
"Los acasos nocturnos", baile pantomímico.

"Comercio del Plata", 9-I-1846.

Enero, 24.

Función dedicada por las Srtas. Lucci a los Ministros de las Potencias Internacionales:

Sinfonía (?).
"Himno Nacional", cantado por Manuela Lucci.
Dúo de la óp. "Andrónico e Irene", de Mercadante, por Rafael y Carmela Lucci.

2.ª PARTE

"Himno Nacional Francés", por Manuela Lucci.
Cavatina de la óp. "Parisina", de Donizetti, por Carmela Lucci.

3.ª PARTE

"Himno Nacional Inglés", por Carmelita Lucci.
Dúo de la óp. "La finta Scioca", de Mosca, por Rafael y Carmela Lucci.

4.ª PARTE

"Himno Italiano", compuesto por Rafael Lucci, cantado por Carmela Lucci.
"Se fiato n'el corpo avete", de la óp. "El matrimonio secreto", de Cimarosa, por Rafael Lucci y el Sr. Casanova.

5.ª Parte

"El Pintor chasqueado", "jocosa acción mímica".

"Comercio del Plata", 17-19-23-I-1846.

Enero, 26.

Pieza (?), por la Banda Militar del Regimiento 83 de Infantería de Su Majestad Británica.
Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Doroteo Pérez y Fernando Quijano.
"Vals", por la Banda referida.

"Comercio del Plata", 26-I-1846.

Febrero, 2.

Concierto a beneficio del profesor de violín Jorge Schabenbeck:
Aria variada de Panofca, por Jorge Schabenbeck.
Grandes variaciones para piano y violín de Osborne y Beriot, por Pelegrín Baltasar y Jorge Schabenbeck.
"Vals", por la orquesta.
Variaciones para violín de Bériot, por Jorge Schabenbeck.
Dúo para violín y piano de Osborne y Bériot, por Pelegrín Baltasar y Jorge Schabenbeck.
"Los Cuáqueros", baile pantomímico general.

"Comercio del Plata", 30-I-1846.

Febrero, 9.

"La Cachucha", bailada por Dolores de Gambín.
"Polca", bailada por Dolores de Gambín y un aficionado.

"Comercio del Plata", 7-II-1846.

Febrero, 29.

A beneficio de los niños Eloísa y Benjamín Quijano:
"Quiero casarme", canción en castellano por los niños Benjamín Quijano y Luis Jiménez Quijano.
"Los Peruanos", baile indio, ejecutado por cinco niños.

"Comercio del Plata", 3-10-19-II-1846.

Marzo, 17.

Sinfonía (?).
Cavatina de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Pablo Sanguinetti y el bufo Sr. Ventura.
Variaciones de violín de Bériot, por Jorge Schabenbeck.

"Comercio del Plata", 9-11-13-17-II-1846.

Abril, 12.

Función en homenaje al General José Garibaldi en la que se observó el siguiente programa:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "María de Rohan", de Donizetti.
"Himno Italiano", escrito por un profesor de la orquesta para dicha función, "arreglado de la introducción de la óp. «Lucrecia Borgia»".
Escena y cavatina de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por el Sr. Ventura.
Dúo cómico de la misma por Pablo Sanguinetti y Ventura.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Concierto de Violín (?), "por el jovencito Luis Sambuceti de 12 años, acompañado por la orquesta".
Escena y cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Pablo Sanguinetti.
Dúo bufo de la óp. "Una prueba de ópera seria", de Campanone, por los Sres. Ventura y Casanova.

3.ª Parte

Obligado de clarinete sobre la óp. "Ernani", de Verdi, compuesto por un profesor de la orquesta y ejecutado por Antonio Barros.
Escena y cavatina de la óp. "El Templario", de Nicolai, por Agustín Solari.
Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Ventura y Casanova.
Escena y dúo de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Agustín Solari y Ventura.

"Comercio del Plata", 11-IV-1846.

Abril, 19.

"Himno a Cagancha" (?).

"Comercio del Plata", 19-IV-1846.

Mayo, 3.

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Agustín Solari y Ventura.

Cavatina de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Agustín Solari.

Cavatina de la óp. "La urraca ladrona", de Rossini, por Manuela Lucci.

Dúo bufo de la óp. "El puesto abandonado", de Mercadante, por Rafael y Carmela Lucci.

Escena y cavatina de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Carmela Lucci.

Dúo de la óp. "Clara de Rosemberg", de Ricci, por Rafael Lucci y Ventura.

"Comercio del Plata", 2-v-1846.

Mayo, 10.

Cavatina de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por Agustín Solari.

Escena y dúo de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Rafael y Carmela Lucci.

Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Agustín Solari y Ventura.

Escena y cavatina de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Carmela Lucci.

"Se fiato n'el corpo avete", de la óp. "El matrimonio secreto", de Cimarosa, por Rafael Lucci y Ventura.

"Comercio del Plata", 9-v-1846.

1847

Enero, 17.

Miscelánea lírico dramática con el siguiente programa, intercalada entre la presentación de la comedia "Enrique VI":

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Templario", de Nicolai.

Cavatina de la misma óp., por Agustín Solari.

2.ª Parte

Dúo de flauta y clarinete sobre motivos de la óp. "Linda de Chamounix", de Donizetti.

Cavatina de la óp. "Ernani", de Verdi, por Pablo Sanguinetti.

3.ª Parte

Obligado de flauta de la cavatina de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Agustín Lombardo.

Cavatina de la óp. "María de Rudenz", de Donizetti, por Agustín Solari.

4.ª Parte

Obligado de clarinete de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Antonio Barros.

Aria de Ernesto de la óp. "Don Pascual", de Donizetti, por Pablo Sanguinetti.

"Comercio del Plata", 15-1-1847.

Enero, 24.

Sinfonía (?).

Conjuración de Massaniello, de la óp. "La muda de Portici", de Auber, por Pablo Sanguinetti.

Final del Terceto, de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por la orquesta.

Cavatina de la óp. "Safo", de Pacini, obligado de trombón, por José Giriboni.

Escena y cavatina de la óp. "La Pazza", de Coppola, por Agustín Solari.

Cavatina de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por el trompetista Luis Coecelli.

Cavatina de la óp. "El Proscrito", por Pablo Sanguinetti.

Escena y Aria de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Agustín Solari.

"Extasis", vals de Lanner "A toda orquesta".

"Comercio del Plata", 12-1-1847.

Febrero, 2.

Miscelánea vocal y coreográfica en la que se observó el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?).

Pieza con coros (?), cantada por Agustín Solari y Pablo Sanguinetti.

Cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por el mismo.

2.ª Parte

Pieza instrumental (?).
Cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Agustín Solari.
Escena y cavatina de la óp. "Norma", de Bellini, por el mismo.

3.ª Parte

Pieza instrumental (?).
"La estatua mágica", pantomima.

"Comercio del Plata", 2-II-1847.

Octubre, 31.

En una función por "Aficionados Orientales":
"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano.
"Los entre-actos serán amenizados con escojidas piezas de música bajo la dirección del Maestro Debali".

"Comercio del Plata", 30-X-1847.

Noviembre, 11.

Función de Aficionados Franceses que dan la obra "Adriana o el Diablo en el cuerpo", "Comedia en un acto, mezclados de cantos del «Teatro de la gaité», por los Sres. Augier y Joanny".

"Comercio del Plata", 6-XI-1847.

Noviembre, 21.

La Sociedad Dramática Nacional anuncia la comedia "La inútil precaución" de Beaumarchais, traducción de Hartzenbusch. En el 3er. acto Ramona Molina "cantará al piano, acompañada del Sr. Quijano" una canción que requiere la comedia. Concluído el 4.º acto ambos cantan al dúo "Dunque io son" de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini.

"Comercio del Plata", 19-XI-1847.

Noviembre, 28.

Dentro de la representación de la comedia de Ventura de la Vega "La vieja a la Polka", se baila: "La Cachucha", por Eloísa Quijano.
Dúo bufo de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Fernando Quijano y el aficionado José M. Montero.

"Comercio del Plata", 25-XI-1847.

Diciembre, 12.

"Los Hidalgos de Medellín", tonadilla escénica a tres con el siguiente

REPARTO:

Maja	Ramona Molina
Léno Braulio Hidalgo	Petronila Serrano
Lucas Hidalgo	Fernando Quijano

"Tirana del trípili", de Laserna.

"Comercio del Plata", 6-10-11-XII-1847.

Diciembre, 18.

Miscelánea vocal por aficionados italianos:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Los mártires", de Donizetti.
Cavatina de la óp. "Regente", de Mercadante, "á toda orquesta".
Escena y aria de la óp. "Linda de Chomounix", de Donizetti, por orquesta.

2.ª Parte

Preludio con obligado de clarinete, de la óp. "Elena de Feltre", de Mercadante.
Aria de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por Pablo Sanguinetti.
"Himno dedicado al Sumo Pontífice Pío IX", cantado por aficionados.

3.ª Parte

"Suspiros", vals, por la orquesta.

"Comercio del Plata", 14-XII-1847.

1848

Enero, 1.

En conmemoración de la batalla de Cagancha se dá:
"Los Hidalgos de Medellín", tonadilla escénica a tres interpretada por Ramona Molina, Fernando Quijano y Petronila Serrano. Termina con la "Tirana del Trípili", de Laserna. (Ver reparto del 12 de diciembre de 1847).

"Comercio del Plata", 28-29-30-31-XII-1847.

Enero, 9.

Himno nuevo en honor de Pío IX, "música y poesía de un aficionado italiano y cantado por D. Pablo Sanguinetti".

Cavatina de la óp. "Safo", de Pacini, por Pablo Sanguinetti.

"Comercio del Plata", 7-I-1848.

Enero, 16.

"El Chairo", canción española, por Ramona Molina.

"El que sin amores vive", Tirana de Mariano Pablo Rosquellas, por Ramona Molina y Fernando Quijano.

"Los acasos nocturnos", baile pantomímico.

"Comercio del Plata", 12-I-1848.

Enero, 23.

Sinfonía (?).

"El charrán de Málaga", canción española de Sebastián de Yradier, por Fernando Quijano.

"La avellanera de Madrid", canción española de Sebastián de Yradier, por Ramona Molina.

"Comercio del Plata", 21-I-1848.

Febrero, 2.

"El amante arlequín ó las estatuas vivas", baile pantomímico compuesto por Fernando Quijano "en el que se presentará un Grupo de "tres estatuas" compuestas, del Director Fernando Quijano y los niños Eloísa y Benjamín Quijano que ejecutarán al compás de la música, varias posiciones académicas".

"Comercio del Plata", 26-31-I-1848.

Febrero, 14.

A beneficio de Petronila Serrano, en los intervalos de la comedia de Bretón de los Herreros "Mi empleo y mi mujer", se ejecuta:

"Romance", por Ramona Molina.

"El amante Arlequín ó los Estatuas vivas", baile pantomímico de Fernando Quijano, por el autor, Eloísa y Benjamín Quijano.

"Comercio del Plata", 7-14-II-1848.

Marzo, 2.

A beneficio de Trinidad Guevara:

"El Chairo", canción española, por Ramona Molina.

"Polca", bailada por Eloísa y Benjamín Quijano.

"Comercio del Plata", 1-III-1848.

Marzo, 5.

A beneficio de Gregorio Celis:

"Los reclutas de la aldea", baile pantomímico, música de Francisco José Debali, dirigido por Fernando Quijano y bailado por 40 personas en traje de máscaras.

"Vals" de aldeanos y aldeanas por los mismos.

Danza de los arcos, por los mismos.

"Comercio del Plata", 9-III-1848.

Marzo, 6.

Dúo de la óp. "Elisa y Claudio", de Mercadante, por Ramona Molina y Fernando Quijano.

"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano.

"Comercio del Plata", 3-III-1848.

Junio, 6 y 11.

"Los Hidalgos y la maja", tonadilla escénica cantada por Ramona Molina, Fernando Quijano y Petronila Serrano, ésta última "en carácter de hombre". Al final se canta "La Tirana del Trípili".

"Comercio del Plata", 6-9-VI-1848.

Junio, 22.

"Himno Nacional".

"El Currillo", canción española, por Ramona Molina.

"El que sin amores vive", tirana de Mariano Pablo Rosquellas, por Ramona Molina y Fernando Quijano.

"Comercio del Plata", 17-VI-1848.

Julio, 2.

Aria de la óp. "Julieta y Romeo", de (?) por Ramona Molina.

"Los acasos nocturnos", baile pantomímico.

"Comercio del Plata", 1-VII-1848.

Julio, 6.

A beneficio de Fernando Quijano:

"Una voce poco fá", de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, cantado en castellano por Ramona Molina.

Dúo de Fígaro y Rosina, de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Ramona Molina y Fernando Quijano, "Cuya letra ha sido arreglada por el Director". [Fernando Quijano]

"Comercio del Plata", 1-VII-1848.

Julio, 9.

A beneficio de Trinidad Guevara: "Pastorela", compuesta por Fernando Quijano y cantada por Ramona Molina con coros.
"Un secreto de Importancia", dúo bufo por José M. Montero y Fernando Quijano.

"Comercio del Plata", 7-VII-1848.

Julio, 23.

Canción española, cantada por Ramona Molina.

"Comercio del Plata", 21-VII-1848.

Julio, 30.

A beneficio de Petronila Serrano: Aria, escena y dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini.

"Comercio del Plata", 28-VII-1848.

Setiembre, 3.

"Himno patriótico a la fraternidad", de (?).
La compañía dramática francesa da la obra "Le 24 Fevrier de 1848" y en los intermedios "la orquesta tocará, bajo la dirección del Sr. Debali, todos los himnos y cantos patrióticos nacionales y estrangeros". ..."Los aficionados como el autor de la pieza y el del himno nuevo, reclaman la indulgencia del público de Montevideo".

"Comercio del Plata", 1-2-IX-1848.

1849

Enero, 1.°.

Función de aficionados italianos a beneficio del Hospital de la Legión Italiana:
Sinfonía (?).
Cavatina de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, "obligada a trombón y orquesta".
Aria de Viscardo de la óp. "El Juramento", de Mercadante.
Cavatina de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por clarinete y orquesta.
Tema con variaciones para oficleide, por el Prof. José Rivaro.

2.ª Parte

Cavatina de la óp. "La Mariscala de Ancre", por un aficionado en flauta.
Dúo para violín y piano sobre motivos de la óp. "La Sonámbula", de Bellini, por Robbio y Veloz.
Cavatina de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por Pablo Sanguinetti.
Capricho sobre valses de Strauss, por Agustín Robbio.

"Comercio del Plata", 29-XII-1848.

Enero, 18.

Audición de violín y piano por Agustín Robbio y Veloz en casa del Sr. Antonini en la cual se cumplió el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía "á media orquesta".
Dúo para violín y piano sobre motivos de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por Robbio y Veloz.
Aria de la óp. "Safo", de Pacini, Pablo Sanguinetti.
Trémolo, ejecutado al violín por Robbio.
Variaciones para piano de Osborne, por Veloz.

"Comercio del Plata", 16-I-1849.

Enero, 21.

Concierto del violinista Agustín Robbio y el pianista Veloz en casa del Sr. Antonini:

1.ª Parte

Sinfonía "á media orquesta".
Dúo para violín y piano sobre motivos de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Robbio y Veloz.
Romanza de la óp. "María de Rúdenz", de Donizetti, por Pablo Sanguinetti.
Fantasía para violín solo, sobre la óp. "Norma", de Bellini, por Robbio.
Fantasía para piano solo, sobre la óp. "La Sonámbula", de Bellini, por Veloz.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo para violín y piano sobre motivos de la óp. "Moisés", de Rossini, por Robbio y Veloz.
Aria de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Pablo Sanguinetti.
"El Carnaval de Venecia", fantasía de Paganini, por Robbio.

"Comercio del Plata", 10-I-1849.

Febrero, 4.

Audición a beneficio del violinista Carlos Wynen quien por primera vez tocará "en este teatro el Instrumento Ruso de paja y madera (Yerowa y Salamo)":

1.ª Parte

Obertura de Lachner.
Aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por Pablo Sanguinetti.
"La Melancolía", por el violinista Carlos Wynen.
Cavatina de la óp. "Macbeth", de Verdi, por la orquesta.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "Ernani", de Verdi, por orquesta.
"El Carnaval de Venecia", fantasía de Paganini, por el violinista Carlos Wynen.
Aria de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Pablo Sanguinetti.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini y de "Norma", de Bellini, ejecutada por Carlos Wynen en el instrumento ruso de paja y madera "Yerowa y Salamo", acompañado al piano por Baltasar Pellegrini.

"Comercio del Plata", 3-II-1849.

Febrero, 10.

Audición por el violinista Carlos Wynen.

1.ª Parte

Sinfonía (?).
"Recuerdos de Bellini", fantasía para violín, por Carlos Wynen.
Romanza de la óp. "La Hebrea", de Halevy, por el flautista Schikendanz.
"Polca", para orquesta.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
"Vals burlesco", para violín, por Jorge Wynen.
Variaciones para flauta de Toulou, por Schikendanz.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Ana Bolena" y "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Carlos Wynen, ejecutado en el instrumento ruso de paja y madera, por Carlos Wynen.

"Comercio del Plata", 8-II-1849.

Julio, 1.º.

Audición por la Sociedad Filantrópica de profesionales y aficionados bajo la batuta de Ignacio Pensel:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini.
"La Historia de la Esperanza", solo de violín compuesto y ejecutado por Carlos Wynen.
Solo de pistón de Muller, por el Sr. Keifer.
Variaciones de flauta compuestas y ejecutadas por Schikendanz.
"Baile de artistas", vals de Strauss, por orquesta.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "Don Juan", de Mozart, por orquesta.
"Trémolo a Santa Cecilia", vals de Strauss, por orquesta.
"La Nereida o Campanilla", galop de Pensel, ejecutado por la orquesta.

"Comercio del Plata", 28-29-VI-1849.

Agosto, 5.

Concierto instrumental por Francisco Javier Guridi y sus tres hijos, en casa del Sr. Mendoza, calle 25 de Mayo:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Represaglia", de (?).
"Grandes variaciones compuestas por D. Francisco Javier Guridi", ejecutadas por el autor y sus tres hijos.

Capricho para piano de Francisco Javier Guridi, ejecutado por el autor.
Variaciones compuestas por Manuel Guridi ejecutadas en el violín por el autor.

2.ª Parte

Variaciones de violín con acompañamiento de piano, 2.º violín y bajo.
Variaciones sobre la jota Aragonesa, compuesta por Francisco Javier Guridi, ejecutadas en el violín por sus tres hijos.
Los Suizos, tanda de valses ejecutadas por Fco. J. Guridi y dos hijos suyos.

"Comercio del Plata", 3-VIII-1849.

Setiembre, 4.

"Paso de Marinero", ejecutado por el Sr. Mandú en la función de magia ofrecida por Mr. Robert.

"Comercio del Plata", 1-4-IX-1849.

Setiembre, 6.

"Baile de la Tranca", bailada por Mr. Robert.
"Danza Inglesa", bailada por la niña Josefina.

"Comercio del Plata", 14-IX-1849.

Setiembre, 23.

"Gavota", bailada por Josefina y Mandú.

"Comercio del Plata", 22-IX-1849.

Octubre, 4.

Función de la compañía Ravel dirigida por Carlos Winther:
"La Saboyarda", bailada por Julia y Flora Lehmann.
"Las Modistas ó Los Enamorados", baile cómico en un acto con el siguiente

REPARTO:

Pedro Rouski	Carlos Winther
Varnish, retratista	G. Ettienne
Lodguitudine, estudiante .	Sr. Lehmann
Mme. Varnish	Sra. Winther
Jacques	Luis Ferrin
Harry	Gustavo Deloney
María	Julia Lehmann
Luisa	Carolina

"Galop", bailado por Luis Ferrin, Gustavo Deloney, Julia Lehmann y Carolina.
"Danza del espejo", por Gustavo Deloney.
"Alemanda a tres", por el Sr. Lehmann, la Sra. Winther y Carolina.
"Húngara", paso a tres, por Carlos Winther, Gustavo Deloney y Luis Ferrin.
"Varsoviana", bailado por Julia y Flora Lehmann.

"Comercio del Plata", 10-X-1849.

Octubre, 20.

"El Soldado por amor", baile cómico por Carlos Winther y su Compañía.
"La polca de tres piernas", ejecutada durante el desarrollo del ballet anterior, por Carlos Winther y Sra.
"El Diablo Rojo", baile cómico por la compañía Ravel.

"Comercio del Plata", 23-X-1849.

Noviembre, 3.

"Paso escocés", por Julia y Flora Lehmann.
"Las Modistas ó Los Enamorados", por la Cía. Ravel (Ver reparto del día 4 de Octubre).
"Paso estiriano", por Julia y Flora Lehmann.

"Comercio del Plata", 2-XI-1849.

Noviembre, 4.

En el Miguelete durante la actuación del CIRCO OLIMPICO:
"Tranca española", bailada por Pablo Escot.
"Vals de Hércules", por Pablo Escot "llevando en peso dos hombres".

"El Defensor de la Independencia Americana", 3-XI-1849.

Noviembre, 11.

"Polca", de Bohemia, bailada por Flora y Julia Lehmann.
"Tarantela", por las mismas.
"Robert Macaire y Bertrand", baile cómico por la Compañía Ravel que dirige Carlos Winther.

"Comercio del Plata", 7-XI-1849.

Noviembre, 12.

"Los limpiadores de chimenea", baile cómico por la Compañía Ravel.
"El soldado por amor", baile cómico.
"La Polca con tres piernas", por Carlos Winther y Sra.

"Comercio del Plata", 21-XI-1849.

Noviembre, 25.
"Bolero", bailado por Flora y Julia Lehmann.
"Comercio del Plata", 27-XI-1849.

Diciembre, 2.
"Godenski", baile cómico, por la Compañía Ravel, dirigida por Carlos Winther.
"Napolitana", paso de carácter, por Julia y Flora Lehmann.
"El Vuelo al viento ó La noche de las aventuras", baile cómico, por la Compañía Ravel.
"Comercio del Plata", 26-XI-1849.

Diciembre, 8.
"Paso escocés", bailado por Julia y Flora Lehmann.
"La Vienesa", bailado por las mismas.
"Comercio del Plata", 7-XII-1849.

Diciembre, 16.
"Jota Aragonesa", bailada por Luis Ferrin, Julia y Flora Lehmann.
"El Diablo Rojo", baile cómico por la Compañía Ravel.
"Polca de Bohemia", bailada por Flora y Julia Lehmann.
"Comercio del Plata", 12-XII-1849.

Diciembre, 23.
En el Miguelete durante la representación del CIRCO OLIMPICO: "Se cantaran por Bacani algunas piezas de Figaro".
"El Defensor de la Independencia Americana", 21-XII-1849.

Diciembre, 23.
"Baile del Coco ó Paso del Moro", bailado por Luis Ferrín, Julia y Flora Lehmann y Le Petit-Amour.
"Bolero", por Flora y Julia Lehmann.
"Comercio del Plata', 18-XII-1849.

Diciembre, 30.
La compañía Lírica de Alfonsa y Alejandro García ofrece el siguiente programa:

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Norma", de Bellini.

Cavatina de Pollión, de la óp. "Norma", de Bellini, por Carlos Rico.

Escena y dúo de la óp. "El Templario", de Nicolai, por Alfonsa y Alejandro García.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "Nabucco", de Verdi.

Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por C. Ricco y A. García.
Escena y aria de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Alfonsa García.

3.ª PARTE

Obertura (?), de Auber.
Escena del Veneno de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Carlos Ricco y Alejandro García.
Escena y aria de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, por A. García.
"El Charrán", canción española de Sebastián de Yradier, por Carlos Ricco.
"Comercio del Plata", 24-XII-1849.

1850

Enero, 1.º.
"Robert Macaire et Bertrand", baile cómico por la Compañía Ravel que dirige Carlos Winther.
"Comercio del Plata", 24-27-XII-1849.

Enero, 13.
"Paso estiriano", bailado por Flora y Julia Lehmann.
"El hombre avaro", pantomima por la Compañía Ravel.
"La Varsoviana", por Julia y Flora Lehmann.
"Comercio del Plata", 4-I-1850.

Enero, 23.
"Tarantela", bailada por Julia y Flora Lehmann.
"Jota Aragonesa", por Luis Ferrin, Julia y Flora Lehmann.
"Comercio del Plata", 22-I-1850.

Enero, 27.
"La Vienesa", bailada por Flora y Julia Lehmann.
"Robert Macaire et Bertrand", baile cómico por la Compañía Ravel.
Variaciones para violín y orquesta, compuestas y ejecutadas por Manuel Guridi.

"Comercio del Plata", 25-I-1850.

Febrero, 3.
"La Savoyarda" y "Bolero", bailados por Julia y Flora Lehmann.
"Los Africanos, Paso de Coco", por (?).
"El Hombre avaro", baile cómico, por la Compañía Ravel.

"Comercio del Plata", 30-I-1850.

Febrero, 9.
"Paso escocés", por Julia y Flora Lehmann.
"Tarantela", por las mismas.
"Jota aragonesa", por Luis Ferrín y las mismas.

"Comercio del Plata", 7-II-1850.

Febrero, 17.
"La Pastoril", baile por Luis Ferin y Sra. Winther.

"Comercio del Plata", 16-II-1850

Febrero, 24.
Escena y aria de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por Carlos Rico.
"Solo inglés", bailado por la "Petit-amour".
Cavatina de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Carlos Rico.
"El Sonsoniche ó séa El Jaque de Málaga, echando una serenata á su Gachona", cantada por Carlos Rico "en carácter de contrabandista".

"Comercio del Plata", 20-II-1850.

Marzo, 3.
Función a beneficio de Carlos Rico:
"Gavota", bailada en la maroma, por Carlos Winther.
Escena y aria de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Carlos Rico.
"Los Montañeses", baile por Luis Ferrin y la "Petit-Amour".
Tercer acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Edgardo	Carlos Rico
Bibedeo	Benito Linari

Dúo de la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por Carlos Rico y Benito Linari.
Rondó final de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por clarinete y orquesta.
"¿Quién se embarca? Puñalaaa!!!, ó sea Los Toros del Puerto", canción andaluza, por Carlos Rico.

"Comercio del Plata", 27-II-1850.

Marzo, 7.
Presentación de la cantante Luisa Pretti.

1.ª PARTE

Obertura (?).
Aria de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por Carlos Rico.
Aria de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, por Luisa Pretti.

2.ª PARTE

Sinfonía.
Escena, romanza y dúo de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Luisa Pretti y Carlos Rico.

3.ª PARTE

Vals de Strauss, por la orquesta.
Aria de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Carlos Rico.
Aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Luisa Pretti.

4.ª PARTE

Gran escena y dúo de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Luisa Pretti y Carlos Rico.

"Comercio del Plata", 4-III-1850.

Marzo, 10.
"Paso vasco", por Julia y Flora Lehmann.
"La Cachucha", por Flora Lehmann.
"Jota Aragonesa".

"Comercio del Plata", 4-III-1850.

Marzo, 16.
Primer concierto del violinista Camilo Sívori, con el siguiente programa:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Belisario", de Donizetti, por orquesta.
"La Campanela", de Paganini por Camilo Sívori.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "Belisario", de Donizetti.
Obertura de la óp. "Don Juan", de Mozart, por orquesta.
Fantasía de concierto sobre el final de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, de Sívori, ejecutada por el mismo.

3.ª Parte

Obertura de la óp. "El lago de las hadas", de Auber, por la orquesta.
Pieza para pistón y orquesta, de Muller, por Keiffer.
"El canto del Sinsonte ó sea El carnaval de Cuba", variaciones sobre el ritmo de la contradanza de Sívori, ejecutada por el autor.
La orquesta se halla dirigida por el maestro Ignacio Pensel. Amadeo Gras acompaña al violoncelo a Sívori.

"Comercio del Plata", 16-III-1850.

Marzo, 19.

Miscelánea vocal e instrumental con el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Aria de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por Carlos Rico.
Escena y aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Luis Pretti y Carlos Rico.

2.ª Parte

Obertura (?).
Escena y dúo de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Luisa Pretti y Carlos Rico.

3.ª Parte

"Vals", de Strauss.
Aria de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Carlos Rico.
Escena y aria de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Luisa Pretti.

"Comercio del Plata", 16-III-1850.

Marzo, 23.

Segundo Concierto del violinista Camilo Sívori.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Carlos VI", de Halevy, por la orquesta bajo la dirección de Ignacio Pensel.
"La Melancolía", fantasía finalizada por un "movimiento perpetuo" de Sívori, ejecutada por su autor.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "Nabucco", de Verdi, por orquesta.
"Apolo", polca de Ignacio Pensel, ejecutada por la orquesta bajo su dirección.
"La molinera", dúo para dos violines de Paganini, ejecutada "en un solo violín", por Camilo Sívori.

3.ª Parte

"Vals de la Sirena", de Zabinski, por la orquesta.
"La Nueva Carolina", polca de Ignacio Pensel ejecutada por la orquesta, bajo la dirección del autor.
"El carnaval de Chile", variaciones burlescas sobre el tema de la "Zamacueca", de Sívori, ejecutado por su autor.

"Comercio del Plata", 21-III-1850.

Marzo, 31.

Miscelánea vocal e instrumental con el siguiente programa:

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Escena y dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Carlos Rico.
Aria de la óp. "Nabuco", de Verdi, por Luisa Pretti.

2.ª Parte

Obertura (?).
Escena y dúo de la óp. "Romito de Provenza" de Sauri, por Carlos Rico y Luisa Pretti.
Aria de la óp. "Parisina", de Donizetti, por Carlos Rico.
Aria de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, por Luisa Pretti.

4.ª Parte

"Vals", de Strauss.
Escena y dúo de la óp. "Atila", de Verdi, por Luisa Pretti y Carlos Rico.

"Comercio del Plata", 22-III-1850.

Abril, 4.

Miscelánea vocal e instrumental en la que se observó el siguiente programa:

1.ª PARTE

Sinfonía (?).
Aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por Carlos Rico.
Escena y aria de la óp. "Atila", de Verdi, por Luisa Pretti.

2.ª PARTE

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Luisa Pretti y Carlos Rico.

3.ª PARTE

Escena y aria de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Luisa Pretti y Carlos Rico.
Romanza y aria de la misma óp., por Luisa Pretti.

4.ª PARTE

Obertura (?).
Escena y dúo de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Luisa Pretti y Carlos Rico.

"Comercio del Plata", 2-IV-1850.

Abril, 9.

Tercer Concierto del violinista Camilo Sivori en la SALA DE BAILE MENSUAL DEL Sr. TOBAL:

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Ernani", de Verdi, por la orquesta.
Solo de flauta, por Domingo Parodi.
"La Plegaria de Moisés", de Paganini, sobre la cuarta cuerda por Camilo Sívori.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini.
Bolero del Guerrillero, ejecutado al violoncelo por Amadeo Gras acompañado al piano por Camilo Sívori.
Dúo para violín y piano sobre motivos de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Camilo Sívori y Nelly Duroux Guilhem.

3.ª PARTE

Escena y aria de la óp. "Macbeth", de Verdi por la orquesta.
Trío para violín, violoncelo y piano de Mayseder, por Camilo Sívori, Amadeo Gras y Nelly Duroux Guilhem.
"El Carnaval de Venecia", de Paganini, por Camilo Sívori.
Director de Orquesta: Ignacio Pensel.

"Comercio del Plata", 5-IV-1850.

Abril, 14.

Escena y dúo de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Luisa Pretti y Carlos Rico.
Tercer acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti.
"El valentón del barrio del Perchel de Málaga", canción española.

"Comercio del Plata", 8-IV-1850.

Abril, 21.

A beneficio de Luisa Pretti:

1.ª PARTE

Sinfonía (?).
"Casta Diva", de la óp. "Norma", de Bellini, por Luisa Pretti.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "El Pirata", de Bellini.
Cavatina de la óp. "Atila", de Verdi, por Luisa Pretti.

3.ª PARTE

Sinfonía (?).
Escena y aria de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Benito Linari y coros.

4.ª PARTE

Obertura (?).
Escena y aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por Luisa Pretti.

5.ª PARTE

Obertura de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti.
Escena y dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Luisa Pretti y Benito Linari.

"Comercio del Plata", 20-IV-1850.

Abril, 28.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Semíramis", de Rossini.
"Himno Italiano", por Luisa Pretti.

LUCIA

DE LAMMERMOOR,

DRAMA TRÁJICO

En dos partes.



MONTEVIDEO.

1851.

FIG. 82. — Portada del libreto de la ópera "Lucia de Lammermoor" de Donizetti, impreso en la época de su estreno en Montevideo. (Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Museo Histórico Nacional. Montevideo).

2.ª Parte

Cavatina de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Carlos Rico.
Cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Luisa Pretti.

3.ª Parte

"Vals del eco", de Labitsky.
Romanza, escena y dúo de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Luisa Pretti y Carlos Rico.

4.ª Parte

Coro y aria de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por coro y orquesta.
Cavatina de la óp. "Parisina", de Donizetti, por Luisa Pretti.
"La Aurora", polca, por la orquesta.
Canción italiana (?).

"Comercio del Plata", 26-IV-1850.

Mayo, 19.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "La Huérfana", de (?).
Variaciones para violín con acompañamiento de 2.º violín, violoncelo y piano, por Manuel Guridi, Lorenzo, Francisco Antonio y Francisco Javier Guridi respectivamente.

2.ª Parte

Cavatina de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por la orquesta.
Variaciones para piano sobre un tema tirolés de Chelenec, por Francisco Javier Guridi.

3.ª Parte

"La orientalita", polca, ejecutada por la orquesta.
Variaciones de violín sobre motivos de la óp. "La Selva", de (?), por Lorenzo Guridi acompañado al piano por Francisco Javier Guridi.

"Comercio del Plata", 18-V-1850.

Junio, 9.

Cuarto concierto de Camilo Sívori.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti.
Fantasía para violín sobre motivos de la óp. "Norma", de Bellini. Compuesta y ejecutada por Camilo Sívori.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "La dama blanca", de Boieldieu.
Fantasía de concierto sobre el final de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, compuesta y ejecutada por Camilo Sívori.

3.ª Parte

Obertura de la óp. "El Lago de las Hadas", de Auber.
Fantasía para dos pistones sobre motivos de la óp. "Norma", de Bellini, ejecutada por dos instrumentistas de la orquesta.
"El carnaval americano", capricho sobre el tema de la canción "Yankee Doodle", compuesto y ejecutado por Camilo Sívori.

"Comercio del Plata", 5-VI-1850.

Julio, 8.

Quinto y último concierto de Camilo Sívori.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Las Bodas de Fígaro", de Mozart.
Concierto en la-mayor, para violín y orquesta de Sívori, ejecutado por su autor.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini.
"La Campanela", de Paganini, por Camilo Sívori.

3.ª Parte

Obertura de la óp. "Belisario", de Donizetti.
"La Plegaria de Moisés", de Paganini, para la cuarta cuerda, por Camilo Sívori.
"Los trovadores", vals de Lanner, por la orquesta.
"El Carnaval de Venecia", de Paganini, por Camilo Sívori.

"Comercio del Plata", 8-VII-1850.

Julio, 21.

Presentación del bailarín portugués Francisco Jorch.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Pirata", de Bellini.
Terceto compuesto por Francisco Jorch e interpretado por el autor y Flora y Julia Lehmann.

2.ª Parte

Aria de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por la orquesta.
"Tarantela napolitana", por Flora y Julia Lehmann, Francisco Jorch y Luis Ferrin.

3.ª Parte

Cavatina de la óp. "Zelmira", de Rossini, por la orquesta.
Cuarteto de Francisco Jorch, bailado por el autor, Luis Ferrin, Julia y Flora Lehmann.

4.ª Parte

"Vals", de Labitsky, por la orquesta.
"Jota aragonesa", por Julia y Flora Lehmann, Luis Ferrin y Gustavo Deloney.

5.ª Parte

"Polka", de Strauss.
"Gran cuadro Guillermo Tell cuando se ve condenado a sacar con una flecha una manzana de la cabeza de su hijo iluminado con fuego blanco".

"Comercio del Plata", 18-VII-1850.

Setiembre, 22.

Función a beneficio de Carolina Merea:

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Romanza de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Carolina Merea. Dúo de la misma óp. por Carolina Merea y Pablo Sentati.
Cavatina de la óp. "Nina pazza per amore", de Cóppola, por Pablo Sentati.
"Recuerdo del primer amor", cavatina de Vento, por Carolina Merea.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Cavatina de la óp. "Norma", de Bellini, por Pablo Sentati.
Dúo de la óp. "Norma", de Bellini, por Carolina Merea y Pablo Sentati.
Cavatina de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Carolina Merea.

"Comercio del Plata", 17-21-IX-1850.

Setiembre, 29.

Función a beneficio de Pablo Sentati:

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Pablo Sentati.
Dúo de la misma óp. por Carolina Merea y Pablo Sentati.
Cavatina de la óp. "El abandono", de Vento, por Carolina Merea.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Cavatina de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Carolina Merea.
Dúo de la misma óp. por Carolina Merea y Pablo Sentati.

3.ª Parte

Sinfonía (?).
Cuarto acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti por Pablo Sentati.

"Comercio del Plata", 28-IX-1850.

Octubre, 27.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El nuevo Fígaro", de Ricci.
Aria de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Scotto.
Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Dolores Hernández y Benito Linari.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "Semíramis", de Rossini.
Aria de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Angel Scotto.
Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Dolores Hernández y Benito Linari.

3.ª Parte

"Vals", de Juan Strauss.
"La flauta mágica", acción mímica, compuesta y dirigida por Francisco Jorch, con el siguiente

REPARTO:

Pablo	Francisco Jorch
Rosita	Srta. Sánchez
Raimundo	Benito Linari
Ana	Srta. Demartini
Eustoquio	N. N.
Un juez	Angel Scotto
Un amigo	Marengo

"Comercio del Plata", 24-X-1850.

Noviembre, 3.

Primera presentación de los bailarines Ana Trabattoni y su esposo Enrique C. Finart:

"La Sílfide", ballet de Filippo Taglioni, música de Jean Schneitzhoeffer, con el siguiente

REPARTO:

La Sílfide	Ana Trabattoni
James Reuben	Enrique C. Finart
Madge, la hechicera .	Petronila Serrano

Director de orquesta Ignacio Pensel.

Obertura de la óp. "Tancredo", de Rossini, por la orquesta.

Obertura de la óp. "Le Pré aux clercs", de Hérold.

"La Manola", "Pas-de-deux", por Ana Trabattoni y Enrique Finart.

"Comercio del Plata", 31-X-1850.

Noviembre, 10.

Presentación de la soprano Carlota Cannonero:

1.ª PARTE

Sinfonía (?).

Aria de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Angel Scotto.

Aria de la óp. "La Dama del Lago", de Rossini, por Carlota Cannonero.

Fantasía para violín sobre motivos de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Luis Preti.

2.ª PARTE

Obertura (?).

Aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Dolores Hernández.

"Trémolo", de Beriot, por el violinista Luis Preti.

Dúo de la óp. "La Vestal", de Mercadante, por Carlota Cannonero y Dolores Hernández.

3.ª PARTE

"Vals", de Lanner.

Aria de la óp. "La Favorita", de Donizetti, por Carlota Cannonero.

Dúo para violín y piano sobre la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Luis Preti y José Cannonero respectivamente.

Dúo de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por Carlota Cannonero y Dolores Hernández.

"Comercio del Plata", 9-XI-1850.

Noviembre, 17.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "El Lago de las Hadas", de Auber.

"La reina de las flores", acción mímica y baile en un acto con el siguiente

REPARTO:

Anaida	Ana Trabattoni
Príncipe Alidor	Enrique Finart

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "Belisario", de Donizetti.

"Giselle o las Wilis", ballet de Jean Coralli, Música de Adolphe Adam, con el siguiente

REPARTO:

Giselle	Ana Trabattoni
Loys	Enrique Finart
Hilarión	N. N.

3.ª PARTE

"Helenen", vals de Strauss.

"El Jaleo de Jérez", por Ana Trabattoni y Enrique Finart.

Director de orquesta: Ignacio Pensel.

"Comercio del Plata", 13-XI-1850.

Noviembre, 24.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Tancredo", de Rossini.

Cavatina de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Luisa Pretti.

Cavatina de la óp. "Ernani", de Verdi, por Miguel Liguori.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "Carlos VI", de Halevy.

Cavatina de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Luisa Pretti.

Cavatina de la misma óp. por Enrique Liguori.

3.ª PARTE

Obertura de la óp. "La dama blanca", de Boieldieu.

Escena y dúo de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Luisa Pretti y Miguel Liguori.

"Comercio del Plata", 23-XI-1850.

Noviembre, 28.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti.
Dúo de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Luisa Pretti y Miguel Liguori.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "La Italiana en Argel", de Rossini.
Cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Luisa Pretti.
Cavatina, de la óp. "La novia corsa", de Pacini, por Miguel Liguori.

3.ª Parte

"Los Demonios", vals de Strauss.
Dúo de la óp. "Atila", de Verdi, por Luisa Pretti y Miguel Liguori.

4.ª Parte

Fantasía para 2 pistones sobre motivos de la óp. "La Sonámbula", de Bellini.
Cavatina, de la óp. "Atila", de Verdi, por Luisa Pretti.

"Comercio del Plata", 27-XI-1850.

Diciembre, 4.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Atila", de Verdi, por Luisa Pretti.
Cavatina de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Miguel Liguori.

2.ª Parte

Obertura (?).
Dúo de la óp. "Norma", de Bellini, por Luisa Pretti y Dolores Hernández.

3.ª Parte

Obertura (?).
Dúo de la óp. "Atila", de Verdi, por Luisa Pretti y M. Liguori.

4.ª Parte

Sinfonía (?).
Cavatina de la óp. "Ernani", de Verdi, por Luisa Pretti.

"Comercio del Plata", 2-XII-1850

Diciembre, 8.

"Paso rusticano" y "El Escocés", por Carlcs Winther.

"Comercio del Plata", 7-XII-1850.

Diciembre, 19.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "Nabuco", de Verdi.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Clemente Mugnay y José María Ramonda.
Aria de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Erminia Martini.

2.ª Parte

Cavatina de la óp. "Ernani", de Verdi, por Clemente Mugnay.
Aria de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por José María Ramonda.
Dúo final de la misma por Erminia Martini y Clemente Mugnay.

3.ª Parte

Obertura de la óp. "Juana de Arco", de Verdi.
Cuarto acto de la óp. "Ernani", de Verdi, por Erminia Martini, Clemente Mugnay y José María Ramonda.

4.ª Parte

"Vals", de Strauss.
Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Erminia Martini y Clemente Mugnay.

"Comercio del Plata", 17-XII-1850.

Diciembre, 22.

Ana Trabattoni y Enrique Finart unidos a la compañía de Carlos Winther ofrecen el siguiente programa:
"Gran cuadro mímico y de circunstancias", realizado por un joven oriental, interpretado por Ana Trabattoni, Sra. Winther, Carlos Winther, Benito Linari, Secco, Nortti y resto de la compañía. La mitad de la escena está iluminada con fuego blanco y la otra mitad con fuego rojo. El título del cuadro es: "La República en manos de sus enemigos o La República sostenida por sus defensores".

"Comercio del Plata", 20-XII-1850.

Enero, 5.

"Pygmalión", ballet de Louis Milon, por Ana Trabattoni, Enrique Finart y la "Petit-amour".
"El Montañés", bailado por Luis Ferrin.
"Los molineros ó Una noche de aventuras", acción escénica por Carlos Winther, Benito Linari, Sacco, Nortti, etc.
"La Manola", baile español, por Ana Trabattoni.

"Comercio del Plata", 5-1-1851.

Enero, 14.

"La trompeta mágica", baile pantomímico, por Carlos Winther, Benito Linari, Sacco y Nortti.
"Paso estiriano", por Enrique Finart y Ana Trabattoni.

"Comercio del Plata", 10-II-1851.

Enero, 19.

"Asys y Galatea", ballet de Charles Didelot, por Ana Trabattoni y Enrique Finart.
"Los Africanos", bailado por Luis Ferrin y la "Petit-amour".
"Boleras", por Enrique Finart y Ana Trabattoni.

"Comercio del Plata", 18-I-1851.

Enero, 26.

"La Sílfide", ballet de Filippo Taglioni, por Ana Trabattoni, Enrique Finart, Petronila Serrano y la "Petit-amour".
"La capa del Toreador", baile andaluz, por Enrique Finart y Sra. Trabattoni.

"Comercio del Plata", 25-I-1851.

Enero, 30.

En la sala del Baile Mensual del Sr. Tobal, se presentan el tenor José María Ramonda y el cantante y compositor Alejandro Marotta:
Obertura (?).
Dúo de la óp. "Linda de Chamounix", de Donizetti, por José María Ramonda y Alejandro Marotta.
Aria de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por José María Ramonda.
"L'Italia tradita", aria patriótica de Adejandro Marotta, cantada por el mismo.
Romanza de la óp. "María Padilla" de (?), por José M. Ramonda.
Dúo de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por Alejandro Marotta y José María Ramonda.

"Comercio del Plata", 25-29-I-1851.

Febrero, 15.

"Gavota", bailada por la "Petit-amour".
"El valentón del barrio", canción andaluza cantada por la "Petit-Amour".

"Comercio del Plata", 13-II-1851.

Mayo, 29.

1.ª Parte

"Himno Nacional", cantado por Antonio Ronchetti y Petronila Serrano.
Escena y aria de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Antonio Ronchetti.

2.ª Parte

"Una Lección de danza", escena mímica por Agrippa Pinzutti.
Dúo de la óp. "Clara de Rosemberg", de Donizetti por Antonio Ronchetti y Benito Linari.

3.ª Parte

"Mazurca", bailada por Francisco Jorch y Agrippa Pinzutti.
Escena y cavatina de la óp. "Columella", de Fioravanti, por Antonio Ronchetti y coros.

4.ª Parte

"Sonó la hora de libertad para los pueblos", acción mímica por Francisco Jorch, Agrippa Pinzutti y Antonio Ronchetti.

"Comercio del Plata", 25-27-V-1851.

Junio, 1.º.

1.ª Parte

Cavatina de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Antonio Ronchetti.

Dúo de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Benito Linari y Lagomarsino.
Aria de la óp. "Beatriz de Tenda", de Donizetti, por Antonio Ronchetti.

2.ª Parte

La calumnia, de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Benito Linari.
Dúo de la óp. "Chi dura vince", de Ricci, por Lagomarsino y Antonio Ronchetti.

3.ª Parte

Escena y dúo de la óp. "El Furioso en la isla de Santo Domingo", de Donizetti, por Lagomarsino y Antonio Ronchetti.
Director de Orquesta: Ignacio Pensel.

"Comercio del Plata", 1-VI-1851.

Junio, 15.

1.ª Parte

Aria de la óp. "Beatriz de Tenda", de Donizetti, por Antonio Ronchetti.

2.ª Parte

Cavatina de la óp. "Eran dos y ahora son tres..." de Ricci, por Lagomarsino.

3.ª Parte

Escena y aria con coros de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Antonio Ronchetti.

5.ª Parte

Romanza y dúo de la óp. "El Furioso", de Donizetti, por Antonio Ronchetti y Lagomarsino.

"Comercio del Plata", 14-VI-1851.

Julio, 6.

1.ª Parte

Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Dolores Hernández y Antonio Ronchetti.

2.ª Parte

Aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Dolores Hernández.

3.ª Parte

Dúo de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Dolores Hernández y Antonio Ronchetti.

4.ª Parte

Aria de la óp. "Beatriz de Tenda", de Donizetti, por Antonio Ronchetti.

"Comercio del Plata", 26-VI-1851.

5.ª Parte

Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Dolores Hernández y Antonio Ronchetti.

Julio, 18.

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Pirata", de Bellini.
"Himno Nacional", por Dolores Hernández, Antonio Ronchetti y coros.

2.ª Parte

Cavatina de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Dolores Hernández y Antonio Ronchetti.

3.ª Parte

Obertura de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti.
Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Dolores Hernández y Antonio Ronchetti.

4.ª Parte

Aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Dolores Hernández.

5.ª Parte

"Polca", por la orquesta.
Dúo de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Dolores Hernández y Antonio Ronchetti.

6.ª Parte

"Vals", de Strauss, por la orquesta.
Cavatina de la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por Antonio Ronchetti y coros.

"Comercio del Plata", 16-17-VII-1851

Julio, 24.

"Polca", por Eugenio y Adela de la compañía Henault.
"Baile de la Tranca", por Alfredo.
"El Arlequín y la muerte", baile cómico.

"Comercio del Plata", 24-VII-1851.

Agosto, 10.

Obertura de la óp. "Norma", de Bellini, por la orquesta.
"Gavota de Vestris", bailada por Mme. Eugéne y Adela de la Cía. Henault.
Cavatina de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, para clarinete.
Himno Nacional.
"Venus", polca, de Labitsky, por la orquesta.
"La metamórfosis de Arlequín", pantomima.

"Comercio del Plata", 10-VIII-1851.

Agosto, 17.

"La flauta encantada", pantomima, por la compañía Henault.

"Comercio del Plata", 17-VIII-1851.

Agosto, 24.

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "Ernani", de Verdi, por Alejandro y Alfonsa García.
Terceto de la misma óp. por los mismos, y Carlos Pellegrini.

2.ª Parte

Sinfonía (?).
Aria de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por Alejandro García.
Dúo de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por Alfonsina García y Carlos Pellegrini.

3.ª Parte

Sinfonía (?).
Dúo de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Alejandro García y Carlos Pellegrini.
Aria de la óp. "Atila", de Verdi, por Alfonsina García.

4.ª Parte

Sinfonía (?).
Aria de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Carlos Pellegrini.
Dúo de la óp. "Columella", de Fioravanti, por Alejandro y Alfonsina García.

"Comercio del Plata", 20-VIII-1851.

Agosto, 31.

1.ª Parte

Sinfonía (?).
Romanza de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Alejandro García.
Dúo de la misma óp. por Alejandro y Alfonsina García.

2.ª Parte

Aria de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Alfonsina García.
Dúo de la misma óp. por Alejandro y Alfonsina García.

3.ª Parte

Aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por Alejandro García.
Aria de la óp. "Atila", de Verdi, por Alfonsina García.

4.ª Parte

Dúo de la óp. "Columella", de Fioravanti, por Alejandro y Alfonsina García.

"Comercio del Plata", 28-VIII-1851.

Setiembre, 14.

En el anfiteatro Gimnástico de la Plaza Independencia actúa la Compañía de Juan Lippolis:
"La Tranca Española", bailada por Vatican.

"Comercio del Plata", 13-IX-1851.

Octubre, 12.

"Beatriz de Tenda", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Bellini, con el siguiente

REPARTO:

Beatriz	Teresa Questa
....	Federico Tati
....	Alejandro García
Agnese	Dolores Hernández

Decorados: Alejandro Pittaluga.
Director de orquesta: Domingo Parodi.

"Comercio del Plata", 9-18-x-1851.

Octubre, 16

"Beatriz de Tenda", óp. completa de Bellini (Ver reparto del día 12 de Octubre).

"Comercio del Plata', 16-x-1851.

Octubre, 19.

"Beatriz de Tenda", ópera completa de Bellini (Ver reparto del 12 de Octubre).

"Comercio del Plata", 18-x-1851.

Octubre, 23.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Norma", de Bellini.
Romanza y dúo de la óp. "Norma", de Bellini, por Teresa Questa y Federico Tati.

2.ª PARTE

Cavatina de la óp. "Ernani", de Verdi, por Teresa Questa.
Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Federico Tati y Alejandro García.

3.ª PARTE

Tercer acto de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, por la Compañía Questa-Tati.

4.ª PARTE

Obertura de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti.
"Canción francesa", por el Sr. Duthiloy.
Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Teresa Questa y Alejandro García.

"Comercio del Plata", 21-x-1851.

Octubre, 26.

"Beatriz de Tenda", ópera completa de Bellini (Ver reparto del 12 de Octubre).

"Comercio del Plata", 26-x-1851.

Octubre, 30.

1.ª PARTE

Dúo de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por Alejandro García y Alejandro Ronchetti.
Romanza de la óp. "El Templario", de Nicolai, por Teresa Questa.

2.ª PARTE

Cavatina de la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, por Federico Tati.
Dúo de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por Federico Tati y Teresa Questa.

3.ª PARTE

Cuarto acto de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, por toda la Compañía Questa-Tati.

4.ª PARTE

Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Federico Tati y Alejandro García.

"Comercio del Plata", 29-x-1851.

Noviembre, 1.º.

"Lucía de Lammermoor", (PRIMERA AUDICION COMPLETA PARA EL URUGUAY), ópera completa de Donizetti, por Teresa Questa, Federico Tati, Alejandro García y Dolores Hernández.
Director de orquesta: Alejandro Parodi.

"Comercio del Plata", 1-XI-1851.

Noviembre, 6.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.

"Comercio del Plata", 5-XI-1851.

Noviembre, 9.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.

"Comercio del Plata", 8-XI-1851.

Noviembre, 13.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.

"Comercio del Plata", 12-XI-1851.

Noviembre, 16.

1.ª PARTE

Segundo Acto de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, por la Compañía Questa-Tati.

2.ª PARTE

Tercer acto de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, por los mismos.

3.ª PARTE

Segundo acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Teresa Questa y coros.
Dúo de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por Teresa Questa y Federico Tati.

"Comercio del Plata", 19-XI-1851

Noviembre, 20.

"Gemma de Vergy", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) ópera completa de Donizetti, por Teresa Questa, Federico Tati, Alejandro García, Dolores Hernández.

Director de orquesta: Alejandro Parodi.

"Comercio del Plata", 19-XI-1851.

Noviembre, 23.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.

"Comercio del Plata", 22-XI-1851.

Noviembre, 27.

"Gemma de Vergy", ópera completa de Donizetti, por la misma.

"Comercio del Plata", 26-27-XI-1851.

Noviembre, 30.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.

"Comercio del Plata", 29-XI-1851.

Diciembre, 4.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.

"Comercio del Plata", 3-XII-1851.

Diciembre, 18.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.
Cavatina de la óp. "Atila", de Verdi, por José Giuffra.

"Comercio del Plata", 16-XII-1851.

Diciembre, 30.

Beneficio de Miguel Vaccani:

1.ª PARTE

Aria de la óp. "Las prisiones de Edimburgo", de Ricci, por Antonio Ronchetti.
Aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por Teresa Questa.
Escena y aria de la óp. "El Maestro de Capilla", de Fioravanti, por Miguel Vaccani.

2.ª PARTE

Tercer acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por la Compañía Questa-Tati.

3.ª PARTE

Dúo de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Federico Tati y Alejandro García.
Cavatina de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por Miguel Vaccani.

"Comercio del Plata", 28-XII-1851.

1852

Enero, 6.

1.ª PARTE

Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Federico Tati y Angel Chiodini.
Cavatina de la óp. "La Mariscala de Ancre", de Nini, por Ida Edelvira.

2.ª PARTE

Dúo de la óp. "La novia corsa", de Pacini, por Ida Edelvira y Federico Tati.

Escena y aria bufa de la óp. "Columella", de Fioravanti, por el señor Vento.

3.ª Parte

Introducción y aria de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Federico Tati.
Aria de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 1-5-6-I-1852.

Enero, 8.

1.ª Parte

Cavatina de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti, por Angel Chiodini y coros.
Cavatina de la óp. "Eleonora Dori", de (?), por Ida Edelvira.

2.ª Parte

Aria de la óp. "Columella", de Fioravanti, por el señor Vento.
Dúo de la óp. "La Extranjera", de Bellini, por Ida Edelvira y Federico Tati.

3.ª Parte

Escena y aria de la óp. "El Bravo", de Mercadante, por Federico Tati.
Cavatina de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 4-I-1852.

Enero, 11.

"Lucía de Lammermoor", de Donizetti, ópera completa por Ida Edelvira y Federico Tati.

"Comercio del Plata", 11-I-1852.

Enero, 14.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Questa-Tati.

"Comercio del Plata", 14-I-1852.

Enero, 18.

"Los Puritanos", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Bellini, por Ida Edelvira, Ramonda y Ekerlin.

"Comercio del Plata", 17-I-1852.

Enero, 22.

"Los Puritanos", óp. completa de Bellini, por los mismos.

"Comercio del Plata", 22-I-1852.

Enero, 25.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 24-I-1852.

Enero, 29.

"Beatriz de Tenda", óp. completa de Bellini, con el siguiente

REPARTO:

Felipe Mario Visconti	José M. Ramonda
Beatriz de Tenda	Teresa Questa
Maino	Carlota Cannonero
Orombello	Federico Tati
Anichino	Angel Chiodini

"Comercio del Plata", 29-I-1852.

Febrero, 1.º.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Edelvira.

"Comercio del Plata", 31-I-1852.

Febrero, 6.

"Los dos Foscari", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 2-3-4-5-II-1852.

Febrero, 8.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 3-II-1852.

Febrero, 15.

"Los Puritanos", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 14-II-1852.

Febrero, 18.

"Ernani", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi en función a beneficio de Ida Edelvira y por la Compañía que encabeza ésta. En los intervalos canta la beneficiada:
Escena y aria de la óp. "Luisa Miller", de Verdi.
Aria y jaleo de la óp. "El dominó negro", de Auber.

"Comercio del Plata", 13-II-1852.

Febrero, 20.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 18-II-1852.

Febrero, 22, 23 y 24.

Durante los bailes de máscaras en el Teatro se bailan "cuadrillas", "contradanzas", "polcas" y "valses".

"Comercio del Plata", 21-II-1852.

Febrero, 27.

"Beatriz de Tenda", óp. completa, de Bellini (Ver reparto de Enero, 29).

"Comercio del Plata", 26-II-1852.

Marzo, 5.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, por Compañía Edelvira.

"Comercio del Plata", 4-III-1852.

Marzo, 7.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 7-III-1852.

Marzo, 11.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 11-III-1852.

Marzo, 13.

"Linda de Chamounix", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 12-III-1852.

Marzo, 16.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira a beneficio del primer tenor Felipe Tati.

"Comercio del Plata", 14-III-1852.

Marzo, 19.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 18-III-1852.

Marzo, 29.

"La Sonámbula" (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 28-III-1852.

Abril, 11.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 11-IV-1852.

Abril, 15.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 14-IV-1852.

Abril, 17.

"Norma", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 17-IV-1852.

Abril, 18.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 17-IV-1852.

Abril, 21.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 19-20-IV-1852.

Abril, 23.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Teresa Questa.

"Comercio del Plata", 23-IV-1852.

Abril, 25.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Edelvira-Questa.

"Comercio del Plata", 24-IV-1852.

Abril, 29.

"La Sonámbula", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 28-IV-1852.

LA SONAMBULA.

MELODRAMA EN TRES ACTOS.

PUESTO EN MUSICA

POR EL MAESTRO

V. Bellini.

PARA REPRESENTARSE EN EL

TEATRO DE MONTEVIDEO.

1832.

FIG. 83. — Portada del libreto de la ópera "La Sonámbula" de Bellini, impreso en la época de su estreno en Montevideo. (Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Museo Histórico Nacional. Montevideo).

Mayo, 1.º.

"La Sonámbula", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 1.º-v-1852.

Mayo, 5.

"Norma", ópera completa de Bellini, por la Compañía Edelvira-Questa.

"Comercio del Plata", 5-v-1852.

Mayo, 7.

Función a beneficio de Teresa Questa.

1.ª Parte

Cuarto acto de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini.

2.ª Parte

"No más muchachos!", comedia por la Compañía Dramática Nacional.

3.ª Parte

Cavatina de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Teresa Questa.

4.ª Parte

Un acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Teresa Questa.

"Comercio del Plata", 6-v-1852.

Mayo, 9.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 8-v-1852.

Mayo, 13.

"Elixir de amor", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, por Teresa Questa, Ida Edelvira y Tati.

"Comercio del Plata", 13-v-1852.

Mayo, 16.

"Nabucco", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Nabucco	Felipe Tati
Ismael	Carlos Rico
Zacarías	Angel Chiodini
Abigail	Ida Edelvira
Fenena	Teresa Questa
Gran Sacerdote	José Giuffra
Abdallo	José Monteverde
Ana	Carlota Neri

"Comercio del Plata", 16-v-1852.

Mayo, 18.

Concierto vocal e instrumental por Paul Faget, discípulo del Conservatorio del París.

1.ª Parte

"Nocturno", de Dohler, para piano, por Paul Faget.
Sexteto, andante y tema final de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, con variaciones compuestas por Emilio Prudent, por el mismo.
Dúo de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por Ida Edelvira y Felipe Tati.
Obertura de la óp. "Zampa", de Herold, arreglada para harmonium y ejecutada por Paul Faget.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "Nabucco", de Verdi, por la orquesta.
"Trémolo", de Rosellen y "Estudio de concierto", de Zimmermann, por Paul Faget.
Aria de la óp. "El Dominó Negro", de Auber, por Ida Edelvira.
Fantasía de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, para armonium, ejecutada por Paul Faget.

3.ª Parte

Escena de Carlos V, de la óp. "Ernani", de Verdi, por Felipe Tati e Ida Edelvira.

4.ª Parte

Cuarto acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por los mismos, Carlos Rico y el cantor español José Pedragosa.

"Comercio del Plata", 15-v-1852.

Mayo 20.

"Nabucco", óp. completa de Verdi (Ver reparto del 16 de Mayo).

"Comercio del Plata", 19-v-1852.

Mayo, 23.

"La Sonámbula", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 22-v-1852.

Mayo, 25.

"Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 16 de Mayo).

"Comercio del Plata", 23-v-1852.

Mayo, 26.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 23-v-1852.

Mayo, 30.

"Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 16 de Mayo).

"Comercio del Plata", 29-v-1852.

Junio, 2.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 1-vi-1852.

Junio, 4.

A beneficio de Felipe Tati: "Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 16 de Mayo).

"Comercio del Plata", 2-vi-1852.

Junio, 6.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 6-vi-1852.

Junio, 8.

"Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 16 de Mayo).

"Comercio del Plata", 7-8-vi-1852.

Junio, 10.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 9-vi-1852.

Junio, 13.

"La Sonámbula", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 12-vi-1852.

Junio, 17.

"Beatriz de Tenda", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 16-vi-1852.

Junio, 20.

"Elixir de amor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 19-vi-1852.

Julio, 1.°.

"Lucrecia Borgia", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 1-vii-1852.

Julio, 3.

"Jaleo", danza española por Mme. Dupré y Mlle. Landelle.

"Comercio del Plata", 2-vii-1852.

Julio, 4.

"Nabucco", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira con la presentación de Matilde Eboli en el papel de Fenena.

"Comercio del Plata", 3-vii-1852.

Julio, 8.

"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 7-vii-1852.

Julio, 14.

"Nabucco", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 12-13-vii-1852.

Julio, 18.

"Himno Nacional" y "Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 16-vii-1852.

Julio, 19.

"Himno Nacional" y "Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti. por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 16-VII-1852.

Julio, 23.

Función a beneficio de Ida Edelvira:

Primer acto de la óp. "Don Pascual", de Donizetti, por Ida Edelvira y Federico Tati.

Aria de la óp. "Don Pascual", de Donizetti, por Ida Edelvira.

Primer acto de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Ida Edelvira y Federico Tati.

"La Calesera", de Yradier, por Ida Edelvira.

Ultimo acto de la óp. "Ernani", de Verdi, por Ida Edelvira y Felipe y Federico Tati.

"Comercio del Plata", 22-VII-1852.

Julio, 24.

"Paso estiriano", bailado por Sra. Dupré y la Srta. Landelle.

"Comercio del Plata", 24-VII-1852.

Julio, 25.

"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 25-VII-1852.

Julio, 26.

Primer acto de la óp. "Don Pascual", de Donizetti, por Ida Edelvira, Federico Tati, Carlos Rico y Vento.

Aria de la óp. "El Dominó Negro", de Auber, por Ida Edelvira.

Primer acto de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Ida Edelvira y Federico Tati.

"La Calesera", canción de Yradier, por Ida Edelvira.

Ultimo acto de la óp. "Ernani", de Verdi, por Ida Edelvira y Federico y Felipe Tati.

"Comercio del Plata", 25-VII-1852.

Julio, 29.

"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 29-VII-1852.

Agosto, 6.

"El Pirata", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 4-VIII-1852.

Agosto, 8.

"El Pirata", óp. completa de Bellini por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 8-VIII-1852.

Agosto, 13.

"Los Puritanos", óp. completa de Bellini con el siguiente

REPARTO:

Lord Walton	Luis Vento
George	Federico Tati
Arturo	Felipe Tati
Ricardo	Angel Chiodini
Benno	Zolino Massini
Enriqueta	Matilde Eboli
Elvira	Ida Edelvira

"Comercio del Plata", 12-VIII-1852.

Agosto, 17.

"El maestro de la Capilla", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Paer, y

"La hija del regimiento", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, por la Compañía lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 14-VIII-1852.

Agosto, 19.

"El Pirata", de Bellini, óp. completa por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 18-VIII-1852.

Agosto, 22.

"Los Puritanos", óp. completa de Bellini (Ver reparto del 13 de Agosto).

"Comercio del Plata", 16-17-VIII-1852.

Agosto, 24.

"Los diamantes de la corona", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa, con el siguiente

REPARTO:

El Conde	Sr. Guillemet
Diana	Srta. Lelia
Enrique	Sr. Emon
Sebastián	Sr. Desvaux
Catalina	Srta. Anita
Barbarigo	Sr. Zimmermann
Muñoz	Sr. Maric.

"Comercio del Plata", 24-VIII-1852.

Agosto. 26.

"El Pirata", de Bellini, óp. completa por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 25-VIII-1852.

Agosto, 29.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 25-VIII-1852.

Setiembre, 1.°.

"El Dominó Negro", óp. completa de Auber, con el siguiente

REPARTO:

Masarena	Emon
Juliano	Guillemet
Lord Elfort	Zimmermann
Gil Pérez	Desveaux
Melchor	Blanchet
Angela	Anita
Brigitte	Lelia
Jacinto	Emon
Ursula	Sra. Guillemet
Gertrudis	Sr. Prosper Fleuriet

"Comercio del Plata", 1-IX-1852.

Setiembre, 3.

"Elixir de amor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 2-IX-1852.

Setiembre, 5.

"El Juramento", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Mercadante, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 4-IX-1852.

Setiembre, 8.

"El Chalet", opereta completa de Adam con el siguiente

REPARTO:

Dugravier	Guillemet
Cesar	Emon
Charles	Charles
Bertrand	Zimmermann
Jusmin	Desveaux
Reine	Sra. Guillemet
Luise	Prosper Fleuriet
Mucama	Anita

"Comercio del Plata", 6-7-IX-1852.

Setiembre, 12.

"Le panier fleuri", opereta de Thomas, y

"La hija del regimiento", óp. de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 12-IX-1852.

Setiembre, 15.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa, con el siguiente

REPARTO:

Lord Asthon	Guillemet
Edgar	Emon
Lord Arthur	Léberon
Raymond	Desveaux
Lucía	Anita

"Comercio del Plata", 13-14-IX-1852.

Setiembre, 18.

"El Dominó Negro", óp. completa de Auber (Ver reparto del 1.° de Setiembre).

"Comercio del Plata", 17-IX-1852.

REPARTO:

Setiembre, 23.

"La Dama Blanca", óp. completa de Boieldieu, con el siguiente

REPARTO:

Georges Brown	Emon
Gaveston	Desveaux
Dickson	Guillemet
Mac-Irton	Zimmermann
Gabriel Blance	Anita
Margarita	Sra. Guillemet
Mme. Dickson	Sra. Emon

"Comercio del Plata", 20-21-IX-1852.

Setiembre, 26.

"Los diamantes de la corona", óp. completa de Auber (Ver reparto del 24 de Agosto).

"Comercio del Plata", 26-IX-1852.

Setiembre, 28.

"El Nuevo Señor de la Aldea", óp. cómica de Boieldieu, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 27-28-IX-1852.

Octubre, 2.

"Le pré aux clercs", opereta completa de Hérold, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 30-IX-1852.

Octubre, 4.

"Lucía de Lammermoor" óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 3-x-1852.

Octubre, 9.

"María de Rohan", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Conde de Chalais ..	Emon
Duque de Chevreuse	Guillemet
María de Rohan ..	Anita
Gondi	Desveaux
Suze	Léberon
Fiesque	Charles
Aubry	Zimmermann
Criado	Raoul

"Comercio del Plata", 4-5-6-x-1852.

Octubre, 10.

"Le pré aux clercs", opereta completa de Hérold, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 4-5-6-x-1852.

Octubre, 12.

"Ernani", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Ernani	Enrique Rossi Guerra
Carlos V.	Eugenio Luisia
Ruy Gómez	Pedro Figari
Elvira	Angelina Ghioni
Juana	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 8-9-10-11-12-x-1852.

Octubre, 13.

"El Dominó Negro", opereta completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 9-10-11-12-x-1852.

Octubre, 15.

"Boleras", bailadas por Juan Casacuberta (hijo) y Emilia González.

"Comercio del Plata", 9-10-11-12-x-1852.

Octubre, 16.

"María de Rohan", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 9 de Octubre de 1852.

"Comercio del Plata", 15-x-1852.

Octubre, 19.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 12 de Octubre de 1852).

"Comercio del Plata", 18-19-x-1852.

Octubre, 21.

"El Caid", óp. completa de Thomas, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 18-19-x-1852.

Octubre, 24.

"Fra Diavolo", óp. completa de Auber, con el siguiente

REPARTO:

Marqués de San Marco	Emon
Lord Kochsbourg	Guillemet
Lorenzo	Charles
Mateo	Desveaux
Giácomo	Zimmermann
Beppo	Léberon
Pamela	Sra. Guillemet
Zerlina	Anita

"Comercio del Plata", 23-x-1852.

Octubre, 26.

"Los diamantes de la corona", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 26-x-1852.

Octubre, 27.

"Los Capuletos y los Montescos", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Bellini, con el siguiente

REPARTO:

Capellio	Eugenio Luisia
Julieta	Angelina Ghioni
Tebaldo	Enrique Rossi Guerra
Romeo	Rosa Olivieri de Luisia
Lorenzo	Pedro Figari

"Comercio del Plata", 26-x-1852.

Octubre, 29.

"El Caid", óp, completa de Thomas, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 28-x-1852.

Noviembre, 4.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini. (Ver reparto del 27 de Octubre de 1852).

"Comercio del Plata", 1-2-3-xi-1852.

Noviembre, 5.

"La Favorita", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa con Emon, Guillemet, Desveaux, Anita, etc.

"Comercio del Plata", 1-2-3-XI-1852.

Noviembre, 7.

"El Dominó Negro", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 7-XI-1852.

Noviembre, 10.

"La Favorita", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 8-XI-1852.

Noviembre, 12.

"Fra Diavolo", óp. completa de Auber. (Ver reparto del 24 de Octubre de 1852).

"Comercio del Plata", 12-XI-1852.

Noviembre, 13.

"Atila", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Atila	Eugenio Luisia
Ezio	José Olivieri
Odabella	Rosa Olivieri de Luisia
Foresto	Joaquín Dordoni
Uldino	Luis Guzzo
Leone	Trabeno

"Comercio del Plata", 11-XI-1852.

Noviembre, 18.

"La batalla de Monte-Caseros", cuadrilla militar de Prosper Fleuriet, dirigida por su autor.
"La Hija del Regimiento", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

María	Anita
Tonio	Emon
Sulpice	Desveaux
La Marquesa	Sra. Emon
Hortensius	Charles
Cabo	Lebrun

Aria de la óp. "El Asedio de Corinto", de Rossini, por Anita.
"Le Panier Fleuri", opereta en un acto de Thomas, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 18-XI-1852.

Noviembre, 19.

"Atila", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Noviembre de 1852).

"Comercio del Plata", 19-XI-1852.

Noviembre, 21.

"La Favorita", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 20-XI-1852.

Noviembre, 24.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Lord Asthon	José Olivieri
Lucía	Angelina Ghioni
Edgard	Joaquín Dordoni
Alicia	Carolina Lanzani
Raymond	Pedro Figari
Lord Arthur	Angel Piazzini

"Comercio del Plata", 22-23-XI-1852.

Noviembre, 25.

"La Novia", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.
Miscelánea vocal, por la Compañía.

"Comercio del Plata", 24-XI-1852.

Noviembre, 27.

"El Dominó Negro", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 27-XI-1852.

Noviembre, 28.

EN EL TEATRO DE LA VILLA DE LA UNION.
Concierto vocal a beneficio de la soprano Margarita Lemus en el que se cumplió el siguiente programa:

1.ª PARTE

Obertura (?).
Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Angel Chiodini.
Dúo de la misma óp. por Margarita Lemus y Angel Chiodini.

2.ª Parte

Obertura de Bellini.
Cavatina de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini, por Margarita Lemus.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Margarita Lemus y Angel Scotto.

3.ª Parte

Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Margarita Lemus y Angel Chiodini.

"La Constitución", 22-23-XI-1852.

Diciembre, 2.

"Los diamantes de la corona", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 1-XII-1852.

Diciembre, 4.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Italiana.

"Comercio del Plata", 4-XII-1852.

Diciembre, 5.

"La Novia", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 4-XII-1852.

Diciembre, 6.

"Clara de Rosenberg", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Ricci, con el siguiente

REPARTO:

Duque de Rosenberg	Pedro Figari
La Duquesa	Ema Lemus
Príncipe Balmore ..	Enrique Rossi Guerra
Clara	Rosa Olivieri de Luisia
Montalbano	Eugenio Luisia
Michelotto	Luis Olivieri
Marcela	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 5-XII-1852.

Diciembre, 8.

"Clara de Rosenberg", óp. completa de Ricci. (Ver reparto del 6 de Diciembre de 1852).

"Comercio del Plata", 8-XII-1852.

Diciembre, 9.

"El Chalet", óp., completa de Adam
y
"La Hija del Regimiento", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 6-7-XII-1852.

Diciembre, 11.

"La embajadora", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.
"La batalla de Monte-Caseros", *cuadrilla* de Prosper Fleuriet, bajo la dirección de su autor.

"Comercio del Plata", 9-10-XII-1852.

Diciembre, 15.

"Los Capuletos y los Montescos" óp. completa de Bellini. (Ver reparto del 27 de Octubre de 1852).

"Comercio del Plata", 13-14-XII-1852.

Diciembre, 16.

"El Chalet", óp. completa de Adam
y
"La Hija del Regimiento", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 13-14-XII-1852.

Diciembre, 18.

"Atila", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Noviembre de 1852).

"Comercio del Plata", 17-XII-1852.

Diciembre, 19.

"La embajadora", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 18-XII-1852.

Diciembre, 19.

EN EL TEATRO DE LA VILLA DE LA UNION.
Miscelánea vocal e instrumental en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª Parte

"Una voce poco fa", de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Margarita Lemus.
"Casta Diva", de la óp. "Norma", de Bellini, por el flautista Jacinto Galliardi.

2.ª Parte

Cavatina de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Julián Francisco.
Cavatina de la óp. "Atila", de Verdi, por el flautista Jacinto Galliardi.
Escena y aria de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Angel Scotto.

3.ª Parte

Cavatina de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Angel Chiodini.
Dúo de la misma óp., por Margarita Lemus y Angel Chiodini.

"La Constitución", 15-XII-1852.

Diciembre, 22.

"La extranjera", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Bellini, con el siguiente

REPARTO:

Adelaida	Angelina Ghioni
Isoletta	Carolina Lanzani
Arturo	Joaquín Dordoni
Valdeburgo	Eugenio Luisia
Osburgo	Angel Chiodini
Sra. de Montolino ..	Tartino

"Comercio del Plata", 22-XII-1852.

Diciembre, 24.

"Variaciones sobre la Jota Aragonesa" e intermedios pianísticos, por el instrumentista español Juan Villalengua.

"Comercio del Plata", 23-XII-1852.

Diciembre, 25.

"Atila", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Noviembre de 1852).

"Comercio del Plata", 25-XII-1852.

Diciembre, 28.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 12 de Octubre de 1852).

"Comercio del Plata", 26-27-28-XII-1852.

1853

Enero, 2.

"Clara de Rosenberg", óp. completa de Ricci, por Enrique Rossi Guerra, Eugenio Luisia y Rosa Olivieri de Luisia.

"Comercio del Plata", 31-XII-1852.

Enero, 6.

"La extranjera", óp. completa de Bellini, por Enrique Rossi Guerra, Eugenio Luisia y Rosa Olivieri de Luisia.

"Comercio del Plata", 6-I-1853.

Enero, 13.

"Los mesnaderos", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Maximiliano	Pedro Figari
Carlos	Enrique Rossi Guerra
Francisco	Eugenio Luisia
Amalia	Rosa Olivieri de Luisia
Rolli	Angel Piazzini

"Comercio del Plata", 12-I-1853.

Enero, 16.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por Enrique Rossi Guerra, Rosa Olivieri de Luisia y Eugenio Luisia.

"Comercio del Plata", 15-I-1853.

Enero, 19.

"Los mesnaderos", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Enero de 1853).

"Comercio del Plata", 17-18-I-1853.

Enero, 22.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini. (Ver reparto de 27 de Octubre de 1852).

"Comercio del Plata", 21-I-1853.

Enero, 25.

Concierto con motivo del "debut" de Ida Edelvira:

1.ª Parte

Primer acto de la óp. "Norma", de Bellini, con Federico Tati y Angel Chiodini.

2.ª Parte

Aria final de la óp. "El Pirata", de Bellini, por Federico Tati y coros.
Cavatina de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Ida Edelvira y coros.

3.ª Parte

Aria de la óp. "El Dominó Negro", de Auber, por Ida Edelvira.
Dúo de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por Ida Edelvira y Federico Tati.

4.ª Parte

Ultimo acto de la óp. "Torcuato Tasso", de Donizetti, por Federico Tati y coros.
Aria de la óp. "Los mesnaderos", de Verdi, por Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 22-I-1853.

Enero, 30.

EN EL TEATRO DE LA VILLA DE LA UNION.

En homenaje a la Sra. de Prosper Fleuriet, la Compañía Francesa ofrece el siguiente programa:

1.ª Parte

"De Indiana y Charlemagne", vaudeville cantado, de Boyard y Dumanoir, con el siguiente

REPARTO:

Charlemagne	Aubin
Indiana	Sra. de Fleuriet
Jean Cocquillard	Phillips
El padre	Louis

2.ª Parte

"Hermana Jocrisse", vaudeville de Verrier y Duvert, con el siguiente

REPARTO:

Jocrisse	Zimmermann
Duval	Aubin
Duchanel	Henriet
Charlotte	Sra. de Fleuriet
Herminie	Sophie

3.ª Parte

"Ojo y nariz", vaudeville, de Paul de Kock, con el siguiente

REPARTO:

Eirily	Aubin
Darillon	Zimmermann
Un viejo	Henriet
Victorine	Sra. de Fleuriet

Director de Orquesta: Prosper Fleuriet

"La Constitución", 26-I-1853.

Febrero, 2.

"Atila", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Noviembre de 1852).

"Comercio del Plata", 31-I- y 1-II-1853.

Febrero, 4.

Miscelánea de piano, canto y declamación a beneficio del Profesor Enrique Palmarini.

1.ª Parte

"Marcha fúnebre sobre la muerte de Carlos Alberto", compuesta y ejecutada al piano por Enrique Palmarini.
"El paseo de los sepulcros", aria compuesta y ejecutada por Enrique Palmarini.
Variaciones para piano ("con un solo dedo de la mano derecha, y acompañamiento de bajo") compuestas y ejecutadas por el anterior.
"Como e serena la tomba", aria compuesta y ejecutada por el mismo.

3.ª Parte

Polcas y valses, compuestos y ejecutados por Enrique Palmarini.

"Comercio del Plata", 3-4-II-1853.

Febrero, 5.

"Clara de Rosenberg", óp. completa de Ricci.

"Comercio del Plata", 3-4-II-1853.

Febrero, 10.

"Ernani", óp. completa de Verdi.

"Comercio del Plata", 8-9-10-II-1853.

Febrero, 13.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Boifleuris	José Olivieri
Sirval	Joaquín Dordoni
Prefecto	Eugenio Luisia
Linda	Angelina Ghioni
Pierrot	Carolina Lanzani
Intendente	Angel Piazzini
Magdalena	Magdalena Lemus

"Comercio del Plata", 17-II-1853.

Febrero, 16.

"Los mesnaderos", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Enero de 1853).

"Comercio del Plata", 16-II-1853.

Febrero, 20.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 13 de Febrero de 1853).

"Comercio del Plata", 19-II-1853.

Febrero, 23.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 21-22-II-1853.

Febrero, 25.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 13 de Febrero de 1853).

"Comercio del Plata", 24-II-1853.

Febrero, 27.

"Atila", óp. completa de Verdi, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 27-II-1853.

Marzo, 6.

"Los mesnaderos", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Enero de 1853).

"Comercio del Plata", 4-III-1853.

Marzo, 11.

"Las prisiones de Edinburgo", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Ricci con el siguiente

REPARTO:

Duque de Argil ..	Pedro Figari
George	Enrique Rossi Guerra
Tunny	Magdalena Lemus
Ider	Angelina Ghioni
Tom	José Olivieri
Javina	Rosa Olivieri de Luisia
Pertrizio	Angel Piazzini

"Comercio del Plata", 11-III-1853.

Marzo, 27.

"Norma", óp. completa de Bellini, con el siguiente

REPARTO:

Norma	Ida Edelvira
Adalgisa	Matilde Eboli
Pollione	Felipe Tati
Croveso	Federico Tati
Flavio	Angel Chiodini
Clotilde	Ramona (?) Molina

"Comercio del Plata", 24-III-1853.

Marzo, 30.

"Las prisiones de Edinburgo", óp. completa de Ricci. (Ver reparto del 11 de Marzo de 1853).

"Comercio del Plata", 28-29-III-1853.

Abril, 2.

"Atila", óp. completa de Verdi, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 2-IV-1853.

Abril, 4.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 3-IV-1853.

Abril, 7.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 7-IV-1853.

Abril, 10.

Miscelánea vocal a beneficio de Ida Edelvira en la que intervienen la beneficiada y Felipe y Federico Tati.

"Comercio del Plata", 9-IV-1853.

Abril, 13.

"El Templario", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Nicolai, con el siguiente

REPARTO:

Cedrico	Pedro Figari
Ilfredo	Joaquín Dordoni
Rovena	Carolina Lanzani
Luca	José Olivieri.
Briano	Eugenio Luisia
Isaac	Angel Piazzini
Rebeca	Rosa Olivieri de Luisia

"Comercio del Plata", 13-IV-1853.

Abril, 15.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 13 de Febrero de 1853).

"Comercio del Plata", 15-IV-1853.

Abril, 16.

A beneficio de la actriz Clotilde Favrichon:

1.ª Parte

"La seconde année ou A qui la faute", vaudeville en un acto de Scribe y Mélesville, con el siguiente

REPARTO:

Coraline	Clotilde Favrichon
Deuville	Alcide Clavel
Egmont	Charles
Gervault	Zimmermann

Al final, Clotilde Favrichon canta una aria de la óp. "La Favorita", de Donizetti.

2.ª Parte

Obertura.
"Mon coeur", romanza de Armand, por Clotilde Favrichon.
Dúo de la óp. "Lucía", de Donizetti, por Charles y Alcide Clavel.
Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Ida Edelvira.
"El inglés turista", escena cómica, por Zimmerman.
"Le Parrain en Advent", chansonette de Lesoneur, por Clotilde Favrichon.

3.ª Parte

Obertura.
"Ojo y nariz", vaudeville de Paul de Koch, con el siguiente

REPARTO:

Titire	Saint Aubin
Durillon	Zimmermann
Victorine	Clotilde Favrichon

"La Constitución", 11-12-IV-1853.

Abril, 19.

"El Templario", óp. completa de Nicolai. (Ver reparto del 13 de Abril de 1853).

"Comercio del Plata", 15-IV-1853.

Abril, 23.

"La Extranjera", óp. completa de Bellini.

"Comercio del Plata", 22-IV-1853.

Abril, 27.

"Los Lombardos", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi.

"Comercio del Plata", 25-26-IV-1853.

Mayo, 1.º.

"Clara de Rosenberg", óp. completa de Ricci.

"Comercio del Plata", 30-IV-1853.

Mayo, 6.

"Luisa Miller", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Walter	Pedro Figari
Rodolfo	Joaquín Dordoni
Federica	Carolina Lanzani
Wurm	José Olivieri
Miller	Eugenio Luisia
Luisa	Angelina Ghioni
Laura	Margarita Lemus

"Comercio del Plata", 5-V-1853.

TEATRO.

VIERNES 11 DE NOVIEMBRE DE 1825.

La Sociedad Dramática Europea, que apenas llegó á este privilegiado suelo, manifestó sus deseos de dedicar una funcion á beneficio de los Pobres Enfermos y Niños Expósitos, al despedirse de él con mas precipitacion que la que se prometia, llevaba entre sentimientos de la mas viva gratitud el disgusto de no haberlos realizado: pero pues este generoso é ilustrado Público expresó anoche los suyos, que tanto la lisongean, apesar de la premura del tiempo que irresistiblemente le insta por el embarque para cumplir sus compromisos, tiene el honor de ofrecer hoy á tan digno objeto la célebre Tragedia en dos actos titulada

ARMIDA Y REINALDO,

A continuacion la Señorita Hernandez recitará el Monologo de

MARIQUITA LA GOLOSA,

Seguirá la representacion de la pieza Francesa, que ha merecido la aprobacion de los primeros Teatros, nominada:

LA VIEJA Y LOS CALAVERAS,

y concluirá el todo de la funcion con las

TRAMAS DE GARULLA,

En que el Gracioso desempeñará cinco caractéres diversos.

El Señor Martinez, animado de los mismos sentimientos que la Sociedad, concurre con su persona al desempeño, y espera para sí la indulgencia que á esta se le ha dispensado; y el Señor Antonio Barros, Hermano de la Caridad, con todos los demas Profesores se esmerarán en amenizar la diversion con agradables intermedios.

¡Merezca ella una favorable acogida, como merecerán lauro eterno las almas benéficas, que aun sus placeres los hacen refluir en bien de sus semejantes necesitados!

A LAS 8.

NOTA.=Los SS. abonados que quieran conservar sus Palcos y Lunetas se servirán manifestar su voluntad hasta las 12 del dia en la forma acostumbrada.

Fig. 84. — Programa de la Casa de Comedias correspondiente a la función del 11 de noviembre de 1825 en la que se representó el melodrama de Ruiz de Arellano "Armida y Reinaldo", con música de Blas de Laserna.

Mayo, 8.

"Las prisiones de Edinburgo", óp. completa de Ricci. (Ver reparto del 11 de Marzo de 1853).

"Comercio del Plata", 8-v-1853.

Mayo, 11.

"Luisa Miller", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 6 de Mayo de 1853).

Escena y dúo de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Angelina Ghioni y Enrique Rossi Guerra.

"Comercio del Plata", 9-10-v-1853.

Mayo, 19.

"Elixir de amor", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Adina	Rosa Olivieri de Luisia
Nemorino	Enrique Rossi Guerra
Belcore	Eugenio Luisia
Dulcamara	José Olivieri
Gianetta	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 19-v-1853.

Mayo, 22.

"Las prisiones de Edinburgo", óp. completa de Ricci. (Ver reparto del 11 de Marzo de 1853).

"Comercio del Plata", 22-v-1853.

Mayo, 26.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 23-24-v-1853.

Junio, 1.º.

"Elixir de amor", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto de 19 de Mayo de 1853).

"Comercio del Plata", 30-31-v-1853.

Junio, 5.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Vaccai, (¿"Julieta y Romeo", de Vaccai?) por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 3-vi-1853.

Junio, 11.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Almaviva	Enrique Rossi Guerra
Don Bartolo	José Olivieri
Rosina	Rosa Olivieri de Luisia
Fígaro	Eugenio Luisia
Don Basilio	Pedro Figari
Berta	Carolina Lanzani
Fiorello	Angel Piazzini

Variaciones para piano sobre la óp. "Ana Bolena", de Donizetti, ejecutadas por Rosa Olivieri de Luisia en el 3er. acto.

"Camino de Fierro", vals cantado por la misma.

Terceto de la óp. "Una aventura de Scaramuccia", de Ricci, por Enrique Rossi Guerra, José Olivieri y Rosa Olivieri de Luisia.

"Comercio del Plata", 5-9-vi-1853.

Junio, 14.

A beneficio de la contralto Emilia Lambra:

Segundo y Tercer acto de la óp. "Las prisiones de Edinburgo", de Ricci. (Ver reparto 11 de Marzo de 1853).

Miscelánea vocal, por Emilia Lambra, Eugenio Luisia, Rosa Olivieri de Luisia, etc.

"Comercio del Plata", 9-vi-1853.

Junio, 19.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 13 de Febrero de 1853).

"Comercio del Plata", 18-vi-1853.

Junio, 24.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 24-vi-1853.

Julio, 3.

"Clara de Rosenberg", óp. completa de Ricci, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 3-vii-1853.

Julio, 6.

"Elixir de amor", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 19 de Mayo de 1853).

"Comercio del Plata", 6-vii-1853.

Julio, 10.

"Los mesnaderos", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Enero de 1853).

"Comercio del Plata", 9-VII-1853.

Julio, 11.

En el "SALON DEL BAILE MONTEVIDEANO" a beneficio de Miguel Liguori y Luis Gatti:

1.ª Parte

Obertura de la óp. "El Cazador Furtivo", de Weber, arreglada para piano por Gustavo Helmold.
Dúo de la óp. "Marino Faliero", de Donizetti, por Pedro Figari y Luis Gatti.
Dúo de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Eugenio Luisia y Enrique Rossi Guerra.
Dúo de la óp. "La Vestal", de Spontini, por Miguel Liguori y Luis Gatti.

2.ª Parte

"Invitación a la danza", de Weber, por el pianista Alberto Bussmayer.
Dúo de la óp. "La Vestal", de Spontini, por Rosa Olivieri de Luisia y Miguel Liguori.
Romanza de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Pedro Figari.
Dúo de la óp. "Macbeth", de Verdi, por Rosa Olivieri de Luisia y Eugenio Luisia.

3.ª Parte

Dúo para piano y flauta sobre motivos de la óp. "Poliuto", de Donizetti, por Gagliardi y Gustavo Helmold.
Cavatina de la óp. "María Padilla", de (?), por Miguel Liguori.
"La Violeta", variaciones para piano de Alfredo Hertz, por Gustavo Helmold.
Romanza de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Luis Gatti.
"Nocturno", de Dohler, por el pianista Alberto Bussmayer.
Terceto de la óp. "Scaramuccia", de Ricci, por Enrique Rossi Guerra, Eugenio Luisia y José Olivieri.

(Programa impreso por la "Imprenta de los Amigos", del archivo del Sr. Juan E. Pivel Devoto).

Julio, 14.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini. (Ver reparto del 11 de Junio de 1853).

"Comercio del Plata", 11-12-VII-1853.

Julio, 18.

"Atila", óp. completa de Verdi, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 24-VII-1853.

Julio, 27.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini.
(Ver reparto del 11 de Junio de 1853).

"Comercio del Plata", 25-VII-1853.

Julio, 30.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini con el siguiente

REPARTO:

Mustafá	Eugenio Luisia
Elvira	Carolina Lanzani
Zulma	Margarita Lemus
Isabel	Rosa Olivieri de Luisia
Lindoro	Enrique Rossi Guerra
Tadeo	José Olivieri
Alí	Miguel Trabino

"Comercio del Plata", 30-VII-1853.

Agosto, 2.

Miscelánea vocal sobre la base de arias de óperas, a beneficio de Felipe Tati y con intervención de Ida Edelvira y el beneficiado.

"Comercio del Plata", 1-2-VIII-1853.

Agosto, 4.

"Los mesnaderos", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 13 de Enero de 1853).

"Comercio del Plata", 1-2-VIII-1853.

Agosto, 9.

"La Italiana en Argel", a beneficio de Eugenio Luisia, óp. completa de Rossini. (Ver reparto del 30 de Julio de 1853).
Miscelánea vocal por la Compañía Olivieri-Luisia.
"La Cabaña del tío Tom", polca por la orquesta.

"Comercio del Plata", 4-VIII-1853.

Agosto, 11 y 14.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Foscari	Luis Contini
Jacobo	Luis Gugliemini
Lucrecia	Ida Edelvira
Loredano	Federico Tati
Barbarigo	Angel Chiodini

"Comercio del Plata", 10-VIII-1853.

Agosto, 13.

"El Templario", óp. completa de Nicolai. (Interviene Angel Lagomarsino). (Ver reparto del 13 de Abril de 1853).

"Comercio del Plata", 11-VIII-1853.

Agosto, 17.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini. (Ver reparto del 11 de Junio de 1853).

"Comercio del Plata", 15-16-17-VIII-1853.

Agosto, 20.

"El Templario", óp. completa de Nicolai. (Ver reparto del 13 de Abril de 1853).

"Comercio del Plata", 19-VIII-1853.

Agosto, 21.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, por la Compañía Olivieri-Luisia.
"La Cabaña del tío Tom", polca por la orquesta.

"Comercio del Plata", 19-VIII-1853.

Agosto, 22.

Concierto por la Sociedad Filarmónica.

"Comercio del Plata", 18-VIII-1853.

Agosto, 23.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 13 de Febrero de 1853).

"Comercio del Plata", 22-23-VIII-1853.

Agosto, 24.

"El Templario", óp. completa de Nicolai. (Ver reparto del 13 de Abril de 1853).

"Comercio del Plata", 22-23-VIII-1853.

Agosto, 26.

"Marino Faliero", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Marinao Faliero .	Eugenio Luisia
Israel	José Olivieri
Fernando	Enrique Rossi Guerra
Steno	Francisco Rosea
Elena	Rosa Olivieri de Luisia
Irene	Carolina Lanzani
Leoni	Angel Lagomarsino
Vicenzo	Miguel Trabino

"Comercio del Plata", 25-VIII-1853.

Agosto, 28.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 13 de Febrero de 1853).

"Comercio del Plata", 26-VIII-1853.

Agosto, 30.

"Norma", óp. completa de Bellini por la Compañía Olivieri-Luisia. con intervención de Bárbara Tati.

"Comercio del Plata", 27-VIII-1853.

Setiembre, 4.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 11 de Agosto de 1853).

"Comercio del Plata", 3-IX-1853.

Setiembre, 6.

Miscelánea a beneficio del pintor Antonio Casanova:

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Nabucco", de Verdi.
Aria con coros de la óp. "El juramento", de Mercadante, por Luis Contini y coros.

Aria de la óp. "Pia de Tolomei", de (?), por Josefina Tati.
Dúo de la óp. "Atila", de Verdi, por Ida Edelvira y Luis Gugliemini.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "El Dominó Negro", de Auber.
Aria de la óp. "Atila", de Verdi, por Angel Chiodini.
Cavatina de la óp. "Eleonora Dori", de Baptista, por Ida Edelvira.
Aria de la óp. "La conveniencias teatrales", de (?), por el Sr. Bruscoli.

3.ª PARTE

Ultimo acto de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Luis Gugliemini e Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 3-5-6-IX-1853.

Setiembre, 8.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 13 de Febrero de 1853).

"Comercio del Plata", 7-IX-1853.

Setiembre, 13.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 12-13-IX-1853.

Setiembre, 15.

"Belisario", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti con el siguiente

REPARTO:

Justiniano	Federico Tati
Belisario	José Bruscoli
Antonina	Ida Edelvira
Irene	Bárbara Tati
Alamiro	Luis Guglielmini
Eutropio	Angel Chiodini

"Comercio del Plata", 14-IX-1853.

Setiembre, 18.

"Belisario", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 15 de Setiembre de 1853).

"Comercio del Plata", 18-IX-1853.

Setiembre, 21, 25 y 27.

"Don Pasquale", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Don Pasquale	José Bruscoli
Malatesta	G. Antonioli
Ernesto	Luis Gugliemini
Norine	Ida Edelvira
Notario	Angel Chiodini

"Comercio del Plata", 21-24-26-27-IX-1853.

Octubre, 1.º.

Concierto, por la Sociedad Filarmónica con intervención del maestro José Amat.

"Comercio del Plata", 3-4-X-1853.

Octubre, 2.

"Don Pasquale", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 21 de Setiembre de 1853).

"Comercio del Plata", 1-X-1853.

Octubre, 3.

"La Judía", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Halevy, con el siguiente

REPARTO:

Eleazar	Marioz
Cardenal	Sotto
Leopoldo	A. Halvin
Ruggiero	Pablo Sardou
Alberto	Charles Clavel
Eudoxia	Elisa Lucas
Rachel	Srta. Renonville
Gente de pueblo ...	Aubin, Lacroix y Raousse

"Comercio del Plata", 2-X-1853.

Octubre, 5.

"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano.

"Comercio del Plata", 3-4-X-1853.

Octubre, 7.

"La Judía", óp. completa de Halevy. (Ver reparto del 3 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 5-6-7-X-1853.

Octubre, 8.

"Norma", óp. completa de Bellini.

"Comercio del Plata", 7-X-1853.

Octubre, 12.

"La Novia Corsa" (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Pacini, con el siguiente

REPARTO:

Alberto	Luis Gugliemini
Pedro	Luis Contini
Hector	Joaquín Bordoni
Rosa	Ida Edelvira
Guido	Federico Tati
Alejo	Angel Chiodini
Jacinta	J. Bertolina Tati
León	Angel Piazzini

Director de orquesta: Juan Victor Ribas

"El Orden", 10-11-x-1853.

Octubre, 14.

"La Favorita", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Fernando	Marioz
Alfonso XI	Pablo Sardou
Baltasar	Sotto
Gaspar	Halvin
Leonor	Renonville
Inés	Stephanie

"Comercio del Plata", 12-x-1853.

Octubre, 16.

"La Novia Corsa", óp. completa de Pacini. (Ver reparto del 12 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 15-x-1853.

Octubre, 19.

"La Favorita", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 14 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 15-x-1853.

Octubre, 20.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira, con intervención del primer barítono Eduardo Ribas en el papel de Carlos V.

"Comercio del Plata", 19-x-1853.

Octubre, 22.

"Los Mosqueteros de la Reina", óp. completa de Halevy con el siguiente

REPARTO:

Olivier	Marioz
Hector	Duthilloy
Rolando	Sotto
Narbone	Halvin
Rohan	León Chateufort
Athenais	Elisa Lucas
Berthe	Divry

"Comercio del Plata", 20-x-1853.

Octubre, 23.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 22-x-1853.

Octubre, 25.

"Los mosqueteros de la Reina", óp. completa de Halevy. (Ver reparto del 22 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 25-x-1853.

Octubre, 27.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 26-x-1853.

Octubre, 28.

"La Favorita", óp. completa de Donizetti.

"Comercio del Plata", 27-x-1853.

Octubre, 29.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Lord. Asthon ...	Eduardo Ribas
Lucia	Ida Edelvira
Edgardo	Angel Chiodini
Lord Arturo ...	Luis Gugliemini
Raimundo	Federico Tati
Norman	Angel Piazzini
Alisa	Josefina Tati

"Comercio del Plata", 28-x-1853.

Octubre, 30.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 30-x-1853.

Octubre, 31.

"La Favorita", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 14 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 30-x-1853.

Noviembre, 3.

"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 3-xi-1853.

Noviembre, 4.

"Zampa", óp. completa de Hérold con el siguiente

REPARTO:

Zampa	Pablo Sardou
Alfonso	Duthilloy
Daniel	Leon Chateaufort
Dandilo	Srta. Aubin
Camila	Elisa Lucas
Rita	Stephanie

"Comercio del Plata", 2-3-XI-1853.

Noviembre, 5.

Concierto vocal, a beneficio de Angelina Ghioni:

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Nabucco", de Verdi.
Dúo de la óp. "Atila", de Verdi, por Eduardo Rivas y Pedro Figari.
Cavatina de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Angelina Ghioni.

2.ª PARTE

Escena y dúo de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini, por Ida Edelvira y Angelina Ghioni.
Aria de la óp. "Oberto, Conde de Bonifacio", de Verdi, por Josefina Tati.

3.ª PARTE

Escena y dúo de la óp. "Tancredo", De Rossini, por Angelina Ghioni y Emilia Lambra.
Cavatina de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Ida Edelvira.

4.ª PARTE

Ultimo acto de la óp. "Luisa Miller", de Verdi, por Angelina Ghioni, Luis Gugliemini y Eduardo Ribas.

"Comercio del Plata", 5-XI-1853.

Noviembre, 6.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 29 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 5-XI-1853.

Noviembre, 7.

"Zampa", óp. completa de Hérold. (Ver reparto del 4 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 5-XI-1853.

Noviembre, 12.

"Zampa", óp. completa de Hérold. (Ver reparto del 4 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 10-X-1853.

Noviembre, 13.

"La novia corsa", óp. completa de Pacini. (Ver reparto del 12 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 12-XI-1853.

Noviembre, 13.

EN EL TEATRO DE LA VILLA DE LA UNION. Aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Benito Galasi y orquesta. (En la representación de la Compañía de Marionetas).

"El Orden", 12-XI-1853.

Noviembre, 15.

"La muda de Portici", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Auber, con el siguiente

REPARTO:

Massaniello	Marioz
Alfonso	Duthilloy
Pietro	Pablo Sardou
Borello	Sotto
Moreno	León Chateaufort
Lorenzo	Halvin
Elvira	Elisa Lucas
Fenella	Stephania

"Comercio del Plata", 15-XI-1853.

Noviembre, 17.

"Macbeth", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Duncan	N. N.
Macbeth	Eduardo Ribas
Bancuo	Federico Tati
Lady Macbeth	Ida Edelvira
Dama de Compañia	Josefina Tati
Macduff	Luis Gugliemini
Malcolm	Angel Chiodini
Médico	Angel Piazzini

"Comercio del Plata", 17-XI-1853.

Noviembre, 18.

"La muda de Portici", óp. completa de Auber. (Ver reparto del 15 de Noviembre de 1853).

Noviembre, 20.

"Zampa", óp. completa de Hérold. (Ver reparto del 4 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 20-XI-1853.

Noviembre, 21.

"Macbeth", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 17 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 20-XI-1853.

Noviembre, 22.

"La Favorita", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 14 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 21-22-XI-1853.

Noviembre, 22.

Tercer concierto de la "Sociedad Filarmónica".

1.ª PARTE

Cavatina de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Eduarda Mansilla.
Solos de la óp. "Moisés", de Rossini, por la Srta. Tomkinson y los Sres. Krutish y Klengel.
"El Adiós", duetto de salón, por la Srta. Vázquez y José Amat.
Dúo para violín y piano, por los Sres. Vaeza y Preti.
Canciones alemanas, por el Sr. Krutish.
Solo de concertino, por el Sr. Ziesemann.
"El ruiseñor", romanza para canto y flauta, por la Srta. Tomkinson y el Sr. Elía.

2.ª PARTE

Trío para violín, piano y violoncelo de Mayseder, por Valentina Illa de Castellanos, Luis Preti y Carlos Guido.
Dúo de la óp. "Elena da Feltre", de (?), por la Srta. Tomkinson y Carlos Guido.
"Era mentira, soñé" y "Sus ojos", romanzas de José Amat, por su autor.
Variaciones para flauta y piano sobre un motivo alemán, por los Sres. Vaeza y Elía.
Quinteto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por la Srta. Tomkinson y los Sres. Amat, Krutish, Carlos Guido y Klengel.

"Comercio del Plata", 24-XI-1853.

Noviembre, 23.

Concierto, por la "Sociedad Filarmónica". Posiblemente trátase del mismo concierto anterior, trasladado al día 23.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "La Embajadora", de Auber.
Plegaria de la óp. "Moisés en Egipto", de Rossini, por Coros y solistas.
"El Adiós", duettino de Donizetti.
Romanza de la óp. "El Padre Gaillard", de Reber.
Dúo para violín y piano, de Bériot.
"El viajero", lied de Franz Schubert.
Canción, de Fesca.
Solo de concertino sobre motivos de la óp. "Oberon", de Weber.
Serenata de la óp. "Don Pascuale", de Donizetti.
"El ruiseñor", romanza para canto, flauta y piano, de Kummer.
Dúo de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "La trompeta del Príncipe", de Bazen.
Coro de la óp. "La Extranjera", de Bellini.
Trío para violín, piano y violoncelo, de Hertz.
Dúo de la óp. "Elena da Feltre", de Mercadante.
"Era mentira, soñé" y "Sus ojos", romanzas de José Amat, cantados, por su autor. (Estos romances pertenecen a la Colección de las Melodías Brasileras, compuestas por D. José Amat, vertidas libremente al castellano por Carlos Guido).
Variaciones para flauta y piano, sobre un tema alemán de Bohm.
Invocación de la óp. "Roberto el Diablo", de Meyerbeer.
"Invitación al vals", de Weber.
Coro de la óp. "María Padilla", de Donizetti.

"Comercio del Plata", 24-XI-1853.

Noviembre, 24.

"La Judía", óp. completa de Halevy. (Ver reparto del 3 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 24-XI-1853.

Noviembre, 26.

"Los Lombardos en la Primera Cruzada", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Oronte	Luis Gugliemini
Arvino	Angel Chiodini
Pagano	Luis Contini
Vielinda	Josefina Bertolini Tati
Giselda	Ida Edelvira
Pirro	Federico Tati
Un Prior	Angel Piazzini
Sofía	Ramona Molina

"Comercio del Plata", 24-XI-1853.

Noviembre, 27.

"Macbeth", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 17 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 25-XI-1853.

Noviembre, 28.

Concierto a beneficio del maestro de piano-forte Alberto Bussmayer.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Zampa", de Hérold.
Andante y final del concierto para piano y orquesta de Mendelssohn.
Aria de la óp. "La Favorita", de Donizetti, por la Srta. Renonville.
"Galopa Húngara", de Liszt, por el pianista Alberto Bussmayer.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "El caballo de bronce", de Auber.
"La Hilandera", de Littolff, para piano.
Aria de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Renonville.
Fantasía y variaciones sobre la óp. "La Sonámbula", de Bellini, por el pianista A. Bussmayer.

3.ª PARTE

"Las Bodas de Juanita", óp. completa de Massé con el siguiente

REPARTO:

Juan	Pablo Sardou
Tomás	León Chateaufort
Juanita	Elisa Lucas
Petit-Pierre	Stephanie

"Comercio del Plata", 27-XI-1853.

Noviembre, 29.

"Los Lombardos", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 26 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 28-29-XI-1853.

Diciembre, 2.

"La Judía", óp. completa de Halevy. (Ver reparto del 3 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 30-XI-1853.

Diciembre, 3.

"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Alfonso	Pedro Figari
Lucrecia	Ida Edelvira
Genaro	Joaquín Dordoni
Maffio	Bertolina Tati
Bustiquello	Angel Chiodini
Gubetto	José Bruscoli
Vitelozzo	Luis Gugliemini
Liverotto	Antonioli
Gazzella	Luis Contini
Petrucci	Federico Tati

"Comercio del Plata", 2-XII-1853.

Diciembre, 4.

"Macbeth", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 17 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 4-XII-1853.

Diciembre, 5.

"La Judía", óp. completa de Halevy. (Ver reparto del 3 de Octubre de 1853).

"Comercio del Plata", 4-XII-1853.

Diciembre, 8.

"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ida Edelvira.

"Comercio del Plata", 8-XII-1853.

Diciembre, 9.

"Las Bodas de Juanita", óp. completa de Massé. (Ver reparto del 28 de Noviembre de 1853).
"La Favorita", tercer acto de dicha óp. de Donizetti, por la Compañía Francesa bajo la dirección de Prosper Fleuriet.

"Comercio del Plata", 8-XII-1853.

Diciembre, 10.

"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 3 de Diciembre de 1853).

"Comercio del Plata", 9-10-XII-1853.

Diciembre, 11.

"Macbeth", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 17 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 11-XII-1853.

Diciembre, 18.

"La muda de Portici", óp. completa de Auber. (Ver reparto del 15 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 17-XII-1853.

Diciembre, 22.

"Carlos VI", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Halevy, por la Compañía Lírica Francesa, que dirige Prosper Fleuriet.

"Comercio del Plata", 21-XII-1853.

Diciembre, 25.

"Carlos VI", óp. completa de Halevy, por la Compañía Lírica Fiancesa que dirige Prosper Fleuriet.

"Comercio del Plata", 24-XII-1853.

Diciembre, 29.

Actos, 1.°, 2.° y 3.° de la óp. "Los Mosqueteros de la Reina", de Halevy, por la Compañía Lírica Francesa, que dirige Prosper Fleuriet.
"Las Bodas de Juanita", óp. completa de Massé. (Ver reparto del 28 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 28-XII-1853.

1854

Enero, 1.

"Zampa", óp. completa de Hérold. (Ver reparto del 4 de Noviembre de 1853).
Aria de la óp. "Le pré aux clercs", de Hérold, por Elisa Lucas.
Solo de violín, por Luis Preti.

"Comercio del Plata", 31-XII-1853.

Enero, 6.

"Los Mártires", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 4-I-1854.

Enero, 8.

"Los Mártires", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 7-8-I-1854.

Enero, 12.

Segundo y cuarto acto de la óp. "La Judía", de Halevy.
"Las Bodas de Juanita", óp. completa de Masé, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 11-I-1854.

Enero, 15.

"Los Mártires", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 14-I-1854.

Enero, 19.

"La muda de Portici", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa. (Ver reparto del 15 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 18-I-1854.

Enero, 22.

1.ª Parte

Segundo acto de la óp. "Carlos VII", de Halevy.

2.ª Parte

Aria de la óp. "Norma", de Bellini, por Elisa Lucas.
Aria y coros de la óp. "Otelo", de Rossini, por Marioz y coro.
Aria de la óp. "Robin de los Bosques", de Haber, por la Sra. Renonville.

3.ª Parte

Segundo acto de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini. Función de la de la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 22-I-1854.

Enero, 26.

"La Sirena", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa con Marioz, Sardou, Sotto, Halvin, Elisa Lucas y Stephanie.

Enero, 29.

"La Sirena", óp. completa de Auber, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 28-I-1854.

Febrero, 2.

Segundo acto de la óp. "La muda de Portici", de Auber.
Miscelánea vocal, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 1-II-1854.

Febrero, 12.

"Zampa", óp. completa de Hérold. (Ver reparto del 4 de Noviembre de 1853).

"Comercio del Plata", 12-II-1854.

Febrero, 15.

"Roberto el Diablo", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Meyerbeer, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 15-II-1854.

Febrero, 19.

"Los Mártires", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 18-II-1854.

Febrero, 23.

"Roberto el Diablo", óp. completa de Meyerbeer, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 22-II-1854.

Marzo, 7.

Miscelánea vocal de operetas francesas, por la Compañía Lírica Francesa.

"Comercio del Plata", 6-7-III-1854.

Marzo, 12.

Concierto del violinista argentino Víctor Guzmán, acompañado por el Sr. Lambra.

1.ª Parte

Romanza de la óp. "Don Sebastián", de Donizetti, por Sardou.
Aria de la óp. "Don Sebastián", de Donizetti, por Sardou.
Aria de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Elisa Lucas.
Aria de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Renonville.
"Recuerdos de Bellini", fantasía sobre motivos de la óp. "La Sonámbula", y "El Pirata", ejecutadas al violín, por Víctor Guzmán.

2.ª Parte

Aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Marioz.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Marioz y Sardou.
"Las Hijas del Plata", "polca compuesta y ejecutada por el señor Guzmán en el nuevo instrumento ruso de paja y madera".
Vals sobre motivos de "El Carnaval de Venecia", ejecutado por Guzmán en el mismo instrumento.

"Comercio del Plata", 11-III-1854.

Marzo, 25.

Miscelánea vocal e instrumental: Fantasía para violín, sobre el aria final de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Víctor Guzmán.
Variaciones para violín sobre motivos de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por el mismo.

"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano.
"Las Hijas del Plata", polca, de Víctor Guzmán, ejecutada en el instrumento ruso de paja y madera, por el autor. (Al piano: Lambra).

"Comercio del Plata", 23-III-1854.

Abril, 23.

Concierto de despedida del violinista argentino Víctor Guzmán:
Concierto para violín y orquesta, de Bériot, por Víctor Guzmán.
"Recuerdos de Bellini, fantasía sobre las óperas "La Sonámbula" y "El Pirata", por Víctor Guzmán.
"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano.
"La caída de Rosas", gran polca ejecutada por Víctor Guzmán en el instrumento de paja y madera.
"Las Hijas del Plata", polca de Víctor Guzmán ejecutadas en el mismo instrumento por su autor.

"Comercio del Plata", 22-IV-1854.

Mayo, 1.º.

"Atila", óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Atila	Eugenio Luisia
Ezio	José Olivieri
Odabella	Rosa Olivieri de Luisia
Ilma	Carolina Lanzani
Uldino	José Barbieri
Ermitaño	Miguel Pruzzo

"Comercio del Plata", 29-IV-1854.

Mayo, 7.

"María de Rohan", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Duque de Chevreuse .	Eugenio Luisia
María de Rohan	Rosa Oliveri de Luisia
Chalais	Enrique Rossi Guerra
Abate de Fondy ...	Carlota Canonnero
Salson	Silvestre Stanfield
Aubry	José Barbieri

"Comercio del Plata", 6-V-1854.

Mayo, 12.

"Marino Faliero", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Marino	Eugenio Luisia
Israel	José Olivieri
Fernando	Enrique Rossi Guerra
Steno	Juan Pruzzo
Elena	Rosa Olivieri de Luisia
Irene	Carolina Lanzani
Leoni	Silvestre Stanfield
Vicenzo	Giuliano

"Comercio del Plata", 11-V-1854.

Mayo, 14.

"María de Rohan", de Donizetti. (Ver reparto del 7 de Mayo de 1854).

"Comercio del Plata", 14-V-1854.

Mayo, 18.

"Una aventura de Scaramuccia", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Ricci, con el siguiente

REPARTO:

Scaramuccia	Eugenio Luisia
Lelio	Enrique Rossi Guerra
Domingo	Juan Pruzzo
Sandrina	Rosa Olivieri de Luisia
Vizconde	Silvestre Stanfield
Conde de San Vigris	Carlota Canonnero
Tomás	José Olivieri
Elena	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 17-V-1854.

Mayo, 21.

"Una aventura de Scaramuccia", óp. completa de Ricci, por la Compañía Olivieri-Luisia. (Ver reparto del 18 de Mayo de 1854).

"Comercio del Plata", 20-V-1854.

Mayo, 25.

"Atila", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 1.º de Mayo de 1854).

"Comercio del Plata", 24-V-1854.

Mayo, 28.

"Clara de Rosenberg", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Ricci, con el siguiente

REPARTO:

Vulmor	Enrique Rossi Guerra
Eugenia	Carlota Canonnero
Conde	Juan Pruzzo
Clara	Rosa Olivieri de Luisia
Montalbano	Eugenio Luisia
Miguelotto	José Olivieri
Marcela	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 31-V-1854.

"Marino Faliero", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 12 de Mayo de 1854).

"Comercio del Plata", 31-V-1854.

Junio, 5.

"Una aventura de Scaramuccia", óp. completa de Ricci. (Ver reparto del 18 de Mayo de 1854).

"Comercio del Plata", 5-VI-1854.

Junio, 8.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Foscari	Eugenio Luisia
Jacopo	Enrique Rossi Guerra
Barbarigo	Silvestre Stanfield
Loredano	Juan Pruzzo
Lucrecia	Rosa Olivieri de Luisia
Confidente de Lucrecia	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 7-V-1854.

Junio, 11.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 8 de Junio de 1854).

"Comercio del Plata", 11-VI-1854.

Junio, 14.

"Clara de Rosenberg", óp. completa de Ricci. (Ver reparto del 28 de Mayo de 1854).

"Comercio del Plata", 14-VI-1854.

Junio, 18.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 8 de Junio de 1854).

"Comercio del Plata", 18-VI-1854.

Junio, 25.

"Safo", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Pacini, con el siguiente

REPARTO:

Alejandro	Eugenio Luisia
Climene	Carlota Canonnero
Safo	Rosa Olivieri de Luisia
Faone	Enrique Rossi Guerra
Dirce	Carolina Lanzani
Ippio	Silvestre Stanfield
Lisímaco	Juan Pruzzo

"Comercio del Plata", 27-VI-1854.

Junio, 29.

"Safo", óp. completa de Pacini. (Ver reparto del 25 de Junio de 1854).

"Comercio del Plata", 29-VI-1854.

Julio, 2.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini con el siguiente

REPARTO:

Mustafá	Eugenio Luisia
Zulma	Carolina Lanzani
Acmet	Silvestre Stanfield
Lindoro	Enrique Rossi Guerra
Alí	Juan Pruzzo
Isabel	Rosa Olivieri de Luisia
Raddea	José Olivieri

"Comercio del Plata", 2-VII-1854.

Julio, 6.

"Safo", óp. completa de Pacini. (Ver reparto del 25 de Junio de 1854).

"Comercio del Plata", 5-VII-1854.

Julio, 9.

"Los Mesnaderos", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Maximiliano	Domingo Perrone
Carlos	Enrique Rossi Guerra
Francesco	Eugenia Luisia
Amalia	Rosa Olivieri de Luisia
Arminio	Sr. del Sarto
Rollo	Juan Pruzzo

"Comercio del Plata", 8-VII-1854.

Julio, 12.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 8 de Junio de 1854).

"Comercio del Plata", 10-11-VII-1854.

Julio, 15.

"Ernani", ópera completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Carlos V	Eugenio Luisia
Ruy Gomez	Domingo Perrone
Elvira	Josefina Amery
Ernani	Enrique Rossi Guerra
Ricardo	Silvestre Stanfield
Juana	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 15-VII-1854.

Julio, 18.

"Safo", óp. completa de Pacini. (Ver reparto del 25 de Julio de 1854).

"Comercio del Plata", 17-18-VII-1854.

Julio, 23.

"Atila", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 1.º de Mayo de 1854).

"Comercio del Plata", 23-VII-1854.

Agosto, 2.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini, por la Compañía Olivieri-Luisia, a beneficio de Rosa Olivieri de Luisia y con Matilde Eboli en el papel de Julieta.

"Comercio del Plata", 28-VII-1854.

Agosto, 6.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Conde de Almaviva .	Enrique Rossi Guerra
Don Bartolo	José Olivieri
Don Basilio	Domingo Perrone
Fígaro	Eugenio Luisia
Rosina	Rosa Olivieri de Luisia
Fiorello	Silvestre Stanfield

"Comercio del Plata", 6-VIII-1854.

Agosto, 10.

"Los Mesnaderos", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 9 de Julio de 1854), con la variante de que el papel de Arminio está a cargo de Francisco De-Giorgio).

"Comercio del Plata", 13-VIII-1854.

Agosto, 13.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 13-VIII-1854.

Agosto, 18.

"Los falsos monederos, ó sea Eutiquio y Sinforosa", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Lauro Rossi, con el siguiente

REPARTO:

Raimundo	Francisco De-Giorgio
Isidoro	Eugenio Luisia
Anita	Matilde Eboli
Eutiquio	José Olivieri
Sinforosa	Rosa Olivieri de Luisia
Alberto	Juan Pruzzo
Inés	Carolina Lanzani

"La batalla de Monte-Caseros", cuadrilla militar de Prosper Fleuriet, por la orquesta bajo su dirección.

Cavatina de la óp. "Norma", de Bellini, por Enrique Rossi Guerra.

Cavatina de la óp. "Beatriz de Tenda", de Donizetti, por Josefina Amery.

Dúo de la óp. "Macbeth", de Verdi, por Rosa Olivieri de Luisia y Eugenio Luisia.

"Comercio del Plata", 18-VIII-1854.

Agosto, 20.

"Los falsos monederos", óp. completa de Rossi. (Ver reparto del 18 de Agosto de 1854).

"Comercio del Plata", 20-VIII-1854.

Agosto, 24.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Conde de Vergy	Eugenio Luisia
Gemma	Josefina Amey
Ida	Carolina Lanzani
Tomás	Enrique Rossi Guerra
Guido	Juan Pruzzo
Rolando	Silvestre Stanfield

"Comercio del Plata", 26-VIII-1854.

Agosto, 27.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, en la cual Josefina Amey hace de Rosina.

"Comercio del Plata", 26-VIII-1854.

Agosto, 30.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 30-VIII-1854.

Setiembre, 3.

"Los falsos monederos", óp. completa de Rossini. (Ver reparto del 18 de Agosto de 1854).

"Comercio del Plata", 2-IX-1854.

Setiembre, 7.

"Las Prisiones de Edinburgo", óp. completa de Ricci, a beneficio de Enrique Rossi Guerra, con el siguiente

REPARTO:

Duque de Argil	Juan Pruzzo
Giorgio	Enrique Rossi Guerra
Juana La Loca	Rosa Olivieri de Luisia
Ida	Josefina Amey
Tom	José Olivieri
Aldeana	Carolina Lanzani
Patricio	Silvestre Stanfield

"Comercio del Plata", 7-IX-1854.

Setiembre, 10.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 15 de Julio de 1854).

"Comercio del Plata", 9-10-IX-1854.

Setiembre, 12.

"La Cachucha", bailada por María de Quirse.
"El Fandango de Cádiz", bailado por María de Quirse y Fernando Quijano.

"Comercio del Plata", 10-IX-1854.

Setiembre, 14.

"Gemma de Vergy", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 24 de Agosto 1854).

"Comercio del Plata", 13-IX-1854.

Setiembre, 21.

"La Cenicienta", óp. completa de Rossini, a beneficio de Eugenio Luisia, con el siguiente

REPARTO:

Don Ramiro	Enrique Rossi Guerra
Dandini	Eugenio Luisia
Don Magnífico	José Olivieri
Clorinda	Matilde Eboli
Tisbe	Carolina Lanzani
Angelita	Rosa Olivieri de Luisia
Alidoro	Domingo Perrone

Aria del Oratorio "El Mesías", de Haendel, por Silvestre Stanfield.
Dúo del "Stabat Mater", de Rossini, por Rosa Olivieri de Luisia y Josefina Amey.
Sinfonía Guerrera (?), por Francisco De-Giorgio.

"Comercio del Plata", 16-IX-1854.

Setiembre, 24.

"La Cenicienta", óp. completa de Rossini y Miscelánea vocal con el mismo reparto y detalle del 21 de Setiembre de 1854).

"Comercio del Plata", 24-IX-1854.

Setiembre, 27.

"La Italiana en Argel", óp. completa de Rossini, a beneficio de Carolina Lanzani. (Ver reparto del 2 de Julio de 1854).

"Comercio del Plata", 24-IX-1854.

Setiembre, 29.

Tercer acto de la óp. "Luisa Miller", de Verdi.
Ultimo acto de la óp. "Los Capuletos y los Montescos", de Bellini.
Cuarto acto de la óp. "Ernani", de Verdi, por la Compañía Olivieri-Luisia.

"Comercio del Plata", 29-IX-1854.

Octubre, 4.

"Belisario", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Belisario	Eugenio Luisia
Constantino	Domingo Perrone
Antonina	Josefina Amey
Irene	Matilde Eboli
Alamiro	Enrique Rossi Guerra
Eutropio	Silvestre Stanfield
Lotario	Juan Pruzzo
Eufemia	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 1-X-1854.

Octubre, 7.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi y fragmento de la óp. "Columella", de Fioravanti. (Ver reparto del 8 de Julio de 1854).

"Comercio del Plata", 7-X-1854.

Octubre, 12.

"Chi dura vince", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Ricci, con el siguiente

REPARTO:

Conde	Enrique Rossi Guerra
Condesa	Rosa Olivieri de Luisia
Baronesa	Carolina Lanzani

"Comercio del Plata", 11-X-1854.

Octubre, 15.

Segundo acto de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi.
Escena y aria de la óp. "Columella", de Fioravanti.

Escena y aria de la óp. "Los Mártires", de Donizetti.
Escena y aria de la óp. "Safo", de Pacini.

"Comercio del Plata", 15-x-1854.

Octubre, 16.

"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano, a beneficio de Petronila Serrano.

"Comercio del Plata", 15-x-1854.

Noviembre, 1.º.

"Los Capuletos y los Montescos", óp. completa de Bellini, a beneficio del Hospital Italiano, con el siguiente

REPARTO:

Capelio	Eugenio Luisia
Tebaldo	Enrique Rossi Guerra
Julieta	Margarita Eboli
Romeo	Rosa Olivieri de Luisia
Lorenzo	José Olivieri

Dúo de la óp. "Nabucco", de Verdi.
Terceto de la óp. "Columella", de Fioravanti.

"Comercio del Plata", 1-xi-1854.

Noviembre, 24.

"Geroma la castañera", zarzuela completa de Mariano Soriano Fuertes, por la Compañía de Micaela Roca.

"Comercio del Plata", 23-xi-1854.

Diciembre, 14.

Miscelánea vocal a beneficio de Marioz, por la Compañía Lírica Francesa:
Cuarto acto de la óp. "La Judía", de Halevy, por Sardou y Marioz.
Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Sardou.
Escena final de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Marioz.
"Casta Diva", de la óp. "Norma", de Bellini, por Elisa Lucas.
Tercer acto de la óp. "Roberto el Diablo", de Meyerbeer, por Sardou, Elisa Lucas y Marioz.

"Comercio del Plata", 9-10-xii-1854.

Diciembre, 16.

"Polca", bailada por Benjamín Quijano.

"Comercio del Plata", 13-xii-1854.

Diciembre, 23.

"El sueño de una noche de verano", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Thomas, a beneficio de Sardou, con el siguiente

REPARTO:

Shakespeare	Marioz
Falstaff	Sardou
Latimer	León
Reina Isabel	Elisa Lucas
Olivia	Stephanie

"Comercio del Plata", 21-xii-1854.

Diciembre, 28.

"Buenas noches Don Simón", zarzuela completa, música de Cristóbal Oudrid, letra de Luis Olona, que contiene los siguientes números:
Barcarola, por el Sr. Sirera, Micaela Rocca, Cristina y Sr. Fernando Quijano.
Quinteto, por las Sras. Micaela Rocca, Cristina y Sres. Fernando Quijano, Hernández y Gutiérrez.
Arieta cómica, por Sirera.
"Buenas noches Don Simón", por Micaela Rocca, Cristina y Petronila Serrano y Fernando Quijano.
Final, coreado, por Micaela Rocca, Petronila Serrano, Cristina, Fernando Quijano y Sirera.

"Comercio del Plata", 28-xii-1854.

1855

Enero, 2.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, a beneficio de Elisa Lucas con el siguiente

REPARTO:

Edgardo	Marioz
Lord Asthon	Pablo Sardou
Raimondo	León
Lucía	Elisa Lucas
Lord Arturo	Angel Chiodini

"Comercio del Plata", 30-xii-1854.

Enero, 7.

"Solo inglés", bailado por Eloísa Quijano.
"Buenas noches Don Simón", zarzuela completa de Oudrid.

"Comercio del Plata", 4-i-1855.

Enero, 18.

Concierto instrumental en el "Jardín Montevideano", mañana jueves

18 del corriente. El Sr. Guelfi director de la orquesta, acompañado de otros varios artistas, ejecutarán varias piezas de música entre ellas algunas llegadas últimamente.

"Comercio del Plata", 18-I-1855.

Enero, 28.

"El Juramento", óp. completa de Mercadante, con el siguiente

REPARTO:

Manfredo	José Cima
Blanca	Barbara Tati
Eloísa	Sofía Vera Lorini.
Viscardo	Juan Comoli
Brunoro	Angel Chiodini
Isaura	A. Cheppi

Director de Orquesta: Dominicetti

"Comercio del Plata", 26-28--11855.

Febrero, 4.

"Ernani", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Ernani	Juan Comoli
Don Carlos	José Cima
Ruy Gomez	Pedro Figari
Elvira	Sofía Vera Lorini
Ricardo	Angel Chiodini
Yago	Francisco Giuliano

"Comercio del Plata", 3-4-II-1855.

Febrero, 11.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1855).

"Comercio del Plata", 12-13-II-1855.

Febrero, 15.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1855).

"Comercio del Plata", 12-13-II-1855.

Febrero, 17.

"Elixir de Amor", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Adina	Sofía Vera Lorini
Juanita	Carlota Canonnero
Nemorio	Juan Comoli
Belcore	José Cima
Dulcamara	Pablo Franchi

"Comercio del Plata", 16-II-1855.

Febrero, 22.

"Elixir de amor", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 17 de Febrero de 1855).

"Comercio del Plata", 19-20-21-22-II-1855.

Febrero, 25.

"El Juramento", óp. completa de Mercadante. (Ver reparto del 28 de Enero de 1855).

"Comercio del Plata", 24-II-1855.

Marzo, 1.º.

Miscelánea vocal con el siguiente programa:

1.ª Parte

Cavatina de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Juan Comoli.
Cavatina de la óp. "Chi dura vince", de Ricci, por Bárbara Tati.
Dúo de la óp. "Linda de Chamounix", de Donizetti, por Sofía Vera Lorini y Juan Comoli.

2.ª Parte

Dúo de la óp. "Elixir de amor", de Donizetti, por Sofía Vera Lorini y Pablo Franchi.
Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", ("La Calumnia") de Rossini por Pedro Figari.
Aria de la óp. "Columella", de Fioravanti, por Pablo Franchi.

3.ª Parte

Ultimo acto de la óp. "Ernani", de Verdi.

"Comercio del Plata", 28-II-1855.

Marzo, 7.

"Torcuato Tasso", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Alfonso	Pedro Figari
Leonor	Bárbara Tati
Condesa	Carlota Canonnero
Torcuato Tasso ...	José Cima
Roberto	Juan Comoli
Gerardo	Pablo Franchi
Ambrosio	Angel Chiodini

"Comercio del Plata", 7-III-1855.

Marzo, 9.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1855).

Marzo, 11.

"Torcuato Tasso", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 7 de Marzo de 1855).

"Comercio del Plata", 11-III-1855.

Marzo, 17.

"Luisa Miller", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Conde de Walter ..	Pedro Figari
Rodolfo	Juan Comoli
Federica	Bárbara Tati
Hurmu	Angel Chiodini
Miller	José Cima
Luisa	Sofía Vera Lorini
Laura	Carlota Cannonero

"Comercio del Plata", 16-III-1855.

Marzo, 18.

"Luisa Miller", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 17 de Marzo de 1855).

"Comercio del Plata", 18-III-1855.

Marzo, 22.

"Luisa Miller", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 17 de Marzo de 1855).

"Comercio del Plata", 23-III-1855.

Abril, 8.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1855).

"Comercio del Plata", 6-7-8-IV-1855.

Abril, 14.

"El Trovador", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY) óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Conde de Luna	José Cima
Leonor	Sofía Vera Lorini
Azucena	Bárbara Tati
Mauricio	Juan Comoli
Fernando	Pedro Figari
Ruiz	Angel Chiodino
Un viejo brujo ...	Francisco Giuliani
Ines	Carlota Cannonero

"Comercio del Plata", 9-10-IV-1855.

Abril, 19.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 19-IV-1855.

Abril, 20.

"Geroma la castañera", zarzuela completa, de Mariano Soriano Fuertes, por la Compañía de Micaela Rocca.

"Comercio del Plata", 19-IV-1855.

Abril, 22.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 21-IV-1855.

Abril, 29.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 29-IV-1855.

Mayo, 3.

"Ernani", óp. completa de Verdi, a beneficio de Sofía Vera Lorini. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1855).

"Comercio del Plata", 3-V-1855.

Mayo, 6.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 5-V-1855.

Mayo, 12.

"Macbeth", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Duncan	N. N.
Macbeth	José Cima
Bancuo	Pedro Figari
Lady Macbeth	Sofía Vera Lorini
Malcolm	Angel Chiodini
Macduff	Juan Comoli
Dama de L. Macbeth	Carlota Cannonero

"Comercio del Plata", 11-V-1855.

Mayo, 17.

"El Trovador", óp. completa de Verdi, a beneficio de Juan Cómoli. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 11-V-1855.

Mayo, 20.

"Macbeth", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 12 de Mayo de 1855).

"Comercio del Plata", 20-v-1855.

Mayo, 23.

Miscelánea instrumental y vocal con intervención de la arpista Mme. de Belloc.

1.ª PARTE

"El baile de la sílfide", de Félix Godefroy, por la Sra. Belloc.
Aria de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Bábara Tati.
"La Melancolía y el Sueño", de Félix Godefroy, por la Sra. Belloc.
Aria de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por José Cima.

2.ª PARTE

"El Español Nocturno", fantasía de Teodoro Labarre, por la Sra. Belloc.
Tercer acto de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Bárbara Tati, Juan Cómoli y Sofía Vera Lorini.
Bolero de Julio Godefroy, por la Sr. Belloc.

"Comercio del Plata", 21-22-v-1855.

Mayo, 25.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 24-v-1855.

Mayo, 27.

"Macbeth", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 12 de Mayo de 1855).

"Comercio del Plata", 26-27-v-1855.

Mayo, 31.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Francisco Foscari	José Cima
Jacobo Foscari	Juan Comoli
Lucrecia	Sofía Vera Lorini
Loredano	Pedro Figari
Barbarigo	Angel Chiodini
Pisana	Carlota Cannonero
Ordenanza del Consejo	León Chateaufort
Siervo del Dux	Francisco Giuliano

"Comercio del Plata", 31-v-1855.

Junio, 3.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 31 de Mayo de 1855).

"Comercio del Plata", 1-vi-1855.

Junio, 5.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 4-5-vi-1855.

Junio, 7.

"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 31 de Mayo de 1855).

"Comercio del Plata", 4-5-vi-1855.

Junio, 10.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 8-9-iv-1855.

Junio, 14.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1855).

"Comercio del Plata", 11-12-vi-1855.

Junio, 17.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 16-vi-1855.

Junio, 20.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 18-19-vi-1855.

Junio, 23.

"Nabucco", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Nabucco	Juan Comoli
Ismael	José Cima
Zacarías	Pedro Figari
Abigail	Sofía Vera Lorini
Fenena	Bárbara Tati
Gran Sacerdote ...	Angel Chiodini
Abdalle	León Chateaufort
Ana	Carlota Cannonero

"Comercio del Plata", 22-vi-1855.

Junio, 25.

"Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 23 de Junio de 1855).

"Comercio del Plata", 25-26-VI-1855.

Junio, 29.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 25-26-VI-1855.

Julio, 1.º.

"Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 23 de Junio de 1855).

"Comercio del Plata", 30-VI-1-VII-1855.

Julio, 6.

"Paso escocés", por el Sr. Martínez.

"Comercio del Plata", 6-VIII-1855.

Julio, 7.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, protagonizada por Elisa Biscacianti.

"Comercio del Plata", 6-VIII-1855.

Julio, 8.

"El Trovador", óp. completa de Verdi, (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 8-VII-1855.

Julio, 13.

"Luisa Miller", óp. completa de Verdi, con Sofía Vera Lorini. (Ver reparto del 17 de Marzo de 1855).

"Comercio del Plata", 13-VII-1855.

Julio, 15.

"Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 23 de Junio de 1855).

"Comercio del Plata", 15-VII-1855.

Julio, 16.

"Ernani", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Carlos V	José Cima
Ruy Gomez	Pedro Figari
Elvira	Elisa Biscacianti
Juana	Carlota Cannonero
Ernani	Juan Comoli
Ricardo	Angel Chiodini
Yago	Francisco Giuliano

"Polca", de Alary, cantada por Elisa Biscacianti.

"Comercio del Plata", 15-VII-1855.

Julio, 18.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 16-17-VII-1855.

Julio, 20.

"Zamba la batalla", baile peruano, bailado por los esposos Martínez.

"Comercio del Plata", 19-20-VII-1855.

Julio, 22.

"Macbeth", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 12 de Mayo de 1855).

"Comercio del Plata", 22-VII-1855.

Julio, 24.

"Boleras de León", por Avila y su pareja.

"Comercio del Plata", 23-24-VII-1855.

Julio, 27.

"Paso escocés".

Obertura de la zarzuela "Geroma la castañera", de Mariano Soriano Fuertes.

"La venta del puerto", zarzuela en un acto de Cristóbal Oudrid, letra de Mariano Fernández.

"Comercio del Plata", 27-VII-1855.

Julio, 29.

"Nabucco", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 23 de Junio de 1855).

"Comercio del Plata", 29-VII-1855.

Julio, 31.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Marqués de Sirvós .	Pablo Sardou
Carlos	Juan Comoli
Antonio	José Cima
Linda	Sofía Vera Lorini
Magdalena	Carlota Cannonero
Pierotto	Bárbara Tati
Intendente	Angel Chiodini
Prefecto	Pedro Figari

"Comercio del Plata", 28-VII-1855.

Agosto, 1.º.
"Paca y Currillos ó sea El Jaleo de los Mozos de Cádiz", bailado por los Sres. Avila y Martínez, Eloísa Quijano y Sra. María.
"Comercio del Plata", 29-VII-1855.

Agosto, 5.
"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 31 de Julio de 1855).
"Comercio del Plata", 4-VIII-1855.

Agosto, 7.
"Polonesa", bailada por Eloísa Quijano.
"Comercio del Plata", 4-VIII-1855.

Agosto, 9.
"Linda de Chamounix", óp. completa, de Donizetti. (Ver reparto del 31 de Julio de 1855).
"Comercio del Plata", 3-VIII-1855.

Agosto, 10.
"El tambor", polca bailada bajo la dirección de Manuel Avila.
"Comercio del Plata", 3-VIII-1855.

Agosto, 12.
"El Trovador", óp. completa de Verdi a beneficio de las obras del Hospital Italiano. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).
"Comercio del Plata", 12-VIII-1855.

Agosto, 14.
"Paca y Currillo ó sea el Jaleo de los mozos de Cádiz", bailado a beneficio de Manuel Avila; él mismo, Martínez, Eloísa Quijano y María.
"El jarabe americano", por los mismos.
"El Jaleo de Jerez", por los mismos.
"Comercio del Plata", 12-VIII-1855.

Agosto, 5.
"Polonesa", bailada por Eloísa Quijano y Martínez.
"Comercio del Plata", 15-VIII-1855.

Agosto, 18.
"Rigoletto", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Duque de Mantua	Juan Comoli
Rigoletto	José Cima
Gilda	Sofía Vera Lorini
Sparafucile	Pablo Sardou
Magdalena	Bárbara Tati
Conde Monterone	Pedro Figari
Marullo / Borsa	Angel Chiodini
Conde de Ceprano	Roséa
Condesa de Ceprano / Juana / Paje	Carlota Cannonero

Director de orquesta: César Dominicetti

"Comercio del Plata", 18-VIII-1855.

Agosto, 20.
"Paca y Currillo ó El jaleo de los mozos de Cádiz", baile andaluz.
"Jarabe Americano".
"Buenas Noches don Simón", zarzuela completa de Oudrid, música de Luis Olona.
"Comercio del Plata", 19-VIII-1855.

Agosto, 21.
"Jota aragonesa", bailada por Eloísa Quijano, María, Manuel Avila y Martínez.
"Comercio del Plata", 18-VIII-1855.

Agosto, 23-25 y 26.
"Rigoletto", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 18 de Agosto de 1855).
"Comercio del Plata", 22-25-26-VIII-1855.

Setiembre, 13.
"Rigoletto", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 18 de Agosto de 1855).
"Comercio del Plata", 22-25-26-VIII-1855

Setiembre, 16.
"Himno Patriótico", "escrito por un joven oriental con motivo de la sincera unión de los antiguos partidos de la República en 29 de agosto pasado, y puesto en música por el maestro director de orquesta Sr. Dominicetti. La empresa lírica congratúlase en poder por este medio contribuir para solemnizar aquel grandioso resultado del movimiento popular del 28 de Agosto del pasado mes".
"Rigoletto", óp. completa de Verdi.
"Comercio del Plata", 15-IX-1855

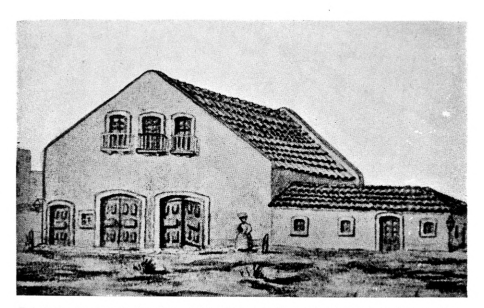


FIG. 84. — La Casa de Comedias, posible dibujo colonial reproducido por Raúl Montero Bustamante en su artículo "Montevideo en 1810" ("Caras y Caretas", B. Aires, 25 de mayo de 1910).

FIG. 85. — Interior de la Casa de Comedias. Dibujo de Bernardo Irigoyen, según Raúl Montero Bustamante, publicado en el artículo de este escritor ("Caras y Caretas", Buenos Aires, 25 de mayo de 1910).

Setiembre, 19.

"Himno Patriótico", de César Dominicetti.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 31 de Julio de 1855).

"Comercio del Plata", 19-IX-1855.

Setiembre, 21.

"Rigoletto", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 18 de Agosto de 1855).

"Comercio del Plata", 21-IX-1855.

Setiembre, 23.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"En el intermedio del 1.° al 2.° acto el Sr Nessler pianista alemán, discípulo del conservatorio de París, tocará las siguientes piezas al piano-forte 1.° Estudios de Concierto por el Sr. Prudent. Y en el intermedio del 2.° al 3.° acto "La ilustración del Profeta" por el SR. Liszt; y la "Lluvia de Perlas", por el Sr. Osborne".

"Comercio del Plata", 22-IX-1855.

Setiembre, 25.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 24-25-IX-1855.

Setiembre, 30.

"El Trovador", óp. completa de Verdi, a beneficio de Pedro Figari. (Ver reparto del 14 de Abril de 1855).

"Comercio del Plata", 29-IX-1855.

Octubre, 2.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 30-IX-1855.

Octubre, 7.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti a beneficio de Juan Comoli.

Sinfonía, de César Dominicetti, por la orquesta bajo la dirección del autor.

Aria de la óp. "El Trovador", de Verdi, por Juan Comoli.

Aria de la ópera "Linda de Chamounix", de Donizetti, por Pablo Sardou.

Dúo de la óp. "Rigoletto", de Verdi, por Sofía Vera Lorini y Juan Comoli.

"Comercio del Plata", 6-X-1855.

Octubre, 19.

"Paso tirolés", por Eloísa Quijano a beneficio de su abuela Petronila Serrano, quien dice: "Al cerrar mis trabajos artísticos, que por el espacio de 54 años he consagrado al público Montevideano la empresa me ha consedido este día".

"Comercio del Plata", 19-X-1855.

Octubre, 21.

Concierto del niño violinista Lloveras.

Variaciones sobre motivos de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, de Debarbieri, por Lloveras (al piano: Dalmiro Costa).

Variaciones sobre motivos de la óp. "Beatriz de Tenda", de Donizetti, por Lloveras (al piano: Dalmiro Costa).

Fantasía para piano, por Dalmiro Costa.

"Geroma la Castañera", zarzuela, de Mariano Soriano Fuertes.

"Comercio del Plata", 19-X-1855.

Octubre, 25.

"La Cachucha", bailada por Eloísa Quijano.

"Comercio del Plata", 27-X-1855.

Noviembre, 25.

"Siciliana", bailada por Francisco Bueno y cuerpo de baile.

"Geroma la Castañera", zarzuela completa de Mariano Soriano Fuertes, letra de Mariano Fernández, por la Compañía Española de José Enamorado, Valentina, Rodríguez, etc.

"Comercio del Plata", 23-XI-1855.

Diciembre, 18.

"La Zaragozana", baile general.

"El Duende", zarzuela completa de Rafael Hernando, letra de Luis Olona, con el siguiente

REPARTO:

Inés	Matilde de la Rosa
Sabina	Carmen Rodríguez
Juana	María Barreda
Quiteria	Margarita Canto
Calisto	Lutgardo Gómez
Carlos	Enrique López
Diego	José Enamorado
Antonio	Santiago Ramos
Tío Emeterio	Vicente Reina
Cabo Correa	Diego Giménez
Don Venancio	José Cabello

"Comercio del Plata", 17, 18-XII-1855.

Diciembre, 20.

"Los Contrabandistas de Málaga", baile andaluz bajo la dirección del Sr. Jiménez que consta de los siguientes cuadros: 1.°) Introducción, 2.°) Zapateado, por Jiménez y la Srta. Cánovas, 3.°) Fandango por el conjunto, 4.°) Paso del caballo, por Cánovas y Jiménez, 5.°) Jarabe madrileño, por el conjunto.

"Comercio del Plata", 20-XII-1855.

Diciembre, 22.

"El rumbo macareno", baile andaluz, por Casas.

"Comercio del Plata", 21-XII-1855.

Diciembre, 25.

"Buenas Noches don Simón", zarzuela completa de Cristóbal Oudrid por la Compañía Española de José Enamorado, Valentina Rodríguez, etc.

"Comercio del Plata", 24-25-XII-1855.

Diciembre, 27.

"La Inglesita", baile general, dirigido por Casas y Bueno.

"El Tío Canillitas o El Mundo Nuevo de Cádiz", zarzuela completa de Mariano Soriano Fuertes, letra de José Sanz Pérez, con el siguiente

REPARTO:

Catana	Valentina Rodríguez
Una florera	María Barreda
Repampliyo	Carlos Rico
Canillitas	Santiago Ramos
Míster Frick	José Enamorado
Un naranjero	José Cardoso
Tío Joaquín	José García Delgado
Tío Follin	Vicente Reina
Un negro	Diego Jiménez
Un municipal	José Govea

"Comercio del Plata", 26-27-XII-1855.

Diciembre, 28.

"Los Majos de Rumbo", tonadilla escénica por Matilde Larrosa y Valentina Rodríguez.

"El Jaleo de Jerez", bailado por la Compañía Española.

"Comercio del Plata", 28-XII-1855.

1856

Enero, 1.

"Geroma la Castañera", zarzuela de Mariano Soriano Fuertes, por la Compañía Torres-Enamorado.

"Comercio del Plata", 31-XII-1855, 1-I-1856.

Enero, 3.

"Jugar con Fuego", zarzuela de Barbieri, letra de Ventura de la Vega, con el siguiente

REPARTO:

Duquesa de Medina ..	Valentina Rodríguez
Condesa	María Barreda
Duque de Alburquerque	Francisco Torres
Marqués de Caravaca ..	José Enamorado
Félix	Carlos Rico
Antonio	Enrique López
Loquero	Vicente Reina

"Comercio del Plata", 2-3-I-1856.

Enero, 5.

"Boleras Robadas" del "Capricho".

"Malagueñas", ambas por el Sr. Casas, Sra. Bueno y cuerpo de baile.

"Comercio del Plata", 5-I-1856.

Enero, 6.

"Vals de la Sirena", por Casas y Bueno.

"Comercio del Plata", 6-I-1856.

Enero, 9.

"La Gitanilla y el Curro", baile andaluz por la Srta. Cánovas.

"Jácara", por la misma.

"Comercio del Plata", 7-8-9-I-1856.

Enero, 11.

"Jaleos Sevillanos", por la Sra. Bueno.

"Comercio del Plata", 11-I-1856.

Enero, 13.

"El Jaleo de Jerez", por la Srta. Cánovas.

"Es la Cachi", zarzuela andaluza en 1 acto.

"Comercio del Plata", 12-I-1856.

Enero, 15.

"Un día de Toros en el Puerto", bailado por la Sra. Bueno.

"Jarabe veracruzano", por la misma.

"Comercio del Plata", 14-15-I-1856.

Enero, 17.

"Jugar con Fuego", zarzuela de Barbieri. (Ver reparto del 3 de Enero de 1856).

"Comercio del Plata", 16-I-1856.

Enero, 22.

"El Paso de los Chales ó Las Ninfas Encantadoras", baile bajo la dirección de Jiménez con intervención de la Srta. Bueno y cuerpo de baile.

"Comercio del Plata", 21-22-I-1856.

Enero, 24.

"El Duende", 2.ª parte de la zarzuela de Luis Hernando, letra de Luis Olona.

"Pas-de-deux", por Bueno y Casas.

"Comercio del Plata", 23-I-1856.

Enero, 26.

"Jarabe Americano", bailado por Bueno, Casas y cuerpo de baile.

"Los quintos de Somosierra o el Sargento Marco Bomba", baile general por Casanova, José Enamorado y Fragoso.

"Comercio del Plata", 26-I-1856.

Enero, 27.

"El Señorito y la Maja", baile bajo la dirección de Jiménez y por la Srta. Canovas.

"Comercio del Plata", 27-I-1856.

Enero, 31.

"Tarantela Napolitana", por la Srta. Cánovas y cuerpo coreográfico.

"Comercio del Plata", 31-I-1856.

Febrero, 2.

"Sevillana", por la Sra. Bueno.

"Comercio del Plata", 1-II-1856.

Febrero, 10.

"Feria de Mairena", boleras por Bueno y Casas.

"Comercio del Plata", 9-II-1856.

Febrero, 17.

"La Zaragoza", bailada por la Srta. Cánovas.

"Comercio del Plata", 16-II-1856.

Febrero, 21.

"La Madrileña", paso de baile por la Sra. Bueno.

"Buenas Noches Don Simón", zarzuela. (Ver detalle del programa del 28 de Diciembre de 1854).

"Comercio del Plata", 20-II-1856.

Febrero, 23.

A beneficio de la 1.ª bailarina Encarnación Cánovas.

Gran baile general en 5 partes:

1.ª) Introducción.
2.ª) Paso de la Favorita.
3.ª) Nueva introducción.
4.ª) Vals de la locura.
5.ª) Polka del tambor.

"La Jofetá", canción andaluza por Valentina Rodríguez.

"Tramoya", zarzuela en un acto de Barbieri.

"Comercio del Plata", 22-II-1856.

Febrero, 26.

"Geroma, la Castañera", zarzuela de Mariano Soriano Fuertes.

"Comercio del Plata", 25-26-II-1856.

Marzo, 1.º

Vals de Venus, dirigida por Casas.

"Geroma, la Castañera", zarzuela de Mariano Soriano Fuertes.

"Comercio del Plata", 1-III-1856.

Marzo, 6.

"Jugar con Fuego", zarzuela de Barbieri.

"Redowa", bailada por Casas y Bueno.

"Comercio del Plata", 6-III-1856.

Marzo, 8.

Cavatina de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Sardou.

Cavatina de la óp. "Linda de Chamounix", de Donizetti, por el mismo.

"Homenaje a Montevideo", sinfonía del Sr. Ramos por la orquesta.

"El Señorito y la Maja", baile andaluz bajo la dirección de Jiménez.

"Comercio del Plata", 8-III-1856.

Marzo, 9.

"Jaleo de Jeréz", dirigido por Jiménez.

"Comercio del Plata", 9-III-1856.

Marzo, 11.

"El Valle de Andorra", zarzuela completa de Joaquín Gaztambide, por la Compañía Torres - Enamorado.

"Roberto del Diablo", paso por Casas y Bueno.

"Comercio del Plata", 10-11-III-1856.

Marzo, 13.

"Los Contrabandistas de Málaga", bailado por todas las parejas de la Compañía bajo la dirección de Jimenez.

"Comercio del Plata", 13-III-1856.

Marzo, 25.

"Tarantela Napolitana", por Encarnación Cánovas.

"Comercio del Plata", 24-25-III-1856.

Marzo, 26.

"El Valle de Andorra", zarzuela de Joaquín Gaztambide, letra de Olona.

"Comercio del Plata", 24-25-III-1856.

Marzo, 30.

"El Valle de Andorra", zarzuela de Joaquín Gaztambide.

"El Vals de la Sirena", por Casas y Bueno.

"Comercio del Plata", 30-III-1856.

Abril, 1.º

"Galop de la Pandereta", bailado por Casas y Bueno.

"Comercio del Plata", 31-III y 1-IV-1856.

Abril, 5.

"El Trovador", óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Conde de Luna	Sardou
Leonora	Sofía Vera Lorini
Azucena	Josefina Tati
Mauricio	Juan Comoli
Ferrando	Federico Tati
Ines	Carlota Cannonero
Ruiz	León Chateaufort
Un viejo gitano ..	Giuliano

"Comercio del Plata" 2-4-IV-1856.

Abril, 6.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 5 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 6-IV-1856.

Abril, 12.

"Ernani", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Ernani	Juan Comoli
Carlos V	José Cima
Ruy Gomez	Pedro Figari
Elvira	Sofía Vera Lorini
Juana	Carlota Cannonero
Don Ricardo	León Chateanfort
Yago	Giuliano Francisco

Decorados: de Vicente Pitaluga

"Comercio del Plata", 11-VI-1856.

Abril, 13.

"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 12 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 13-IV-1856.

Abril, 19.

"Rigoletto", óp. completa de Verdi a beneficio del barítono José Cima, con el siguiente

REPARTO:

Duque de Mantua .	Juan Comoli
Rigoletto	José Cima
Gilda	Sofía Vera Lorini
Sparafucile	Federico Tati
Magdalena	Josefina Tati
Monterone	Pablo Sardou
Conde Ceprano	Rosea
Condesa de Ceprano	Carlota Cannonero
Marullo	León Chateaufort
Borsa	" "

Decorado de Vicente Pittaluga

"Comercio del Plata", 18-IV-1856.

Abril, 20.

"Rigoletto", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 19 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 21-22-IV-1856.

Abril, 25.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Marques de Boisfleuris .	Pablo Sardou
Vizconde de Sirval	Juan Comoli
Antonio	Vicente Cariano
Linda	Sofía Vera Lorini
Pierotto	Josefina Tati
Prefecto	Pedro Figari
Intendente	León Chateaufort

"Comercio del Plata", 25-IV-1856.

Abril, 27.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 5 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 27-IV-1856.

Abril, 29.

"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 25 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 28-29-IV-1856.

Mayo, 1.º

"Rigoletto", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 19 de abril de 1856).

"Comercio del Plata", 1-V-1856.

Mayo, 4.

"El Trovador", óp. completa de Verdi a beneficio del Barítono Pedro Ferranti. (Ver reparto del 5 de Abril de 1856).

Escena los contrabandistas de la óp. "Las prisiones de Edimburgo", de Ricci por Pedro Ferranti.

Dúo de la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti por Sofía Vera Lorini y Pedro Ferranti.

"Comercio del Plata", 2-3-V-1856.

Mayo, 7.

Miscelánea vocal a beneficio del tenor Juan Comoli.

1.ª PARTE

Primer acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti.
Escena y Aria de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi por Juan Comoli y coros.

2.ª PARTE

Segundo acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti.
Escena y dúo de la óp. "Atila", de Verdi, por Sofía Vera Lorini y Juan Comoli.

3.ª PARTE

Ultimo acto de la óp. "Rigoletto", de Verdi.

"Comercio del Plata", 5-6-V-1856.

Mayo, 10-11.

"La Traviata", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Violeta Valery	Sofía Vera Lorini
Flora	Josefina Tati
Anina	Carlota Cannonero
Alfredo	Juan Comoli
Jorge Germont ...	José Cima
Vizconde Letorieres	Pablo Sardou
Baron Duphol	Federico Tati
Marques Dabigny .	Rosea
Dr. Grenville	Pedro Figari
José	León Chateaufort
Un Criado	Julian Francisco

Director de orquesta: Luis Preti

"Comercio del Plata", 8-11-V-1856.

Mayo, 15.

"La Traviata", óp. completa de Verdi a beneficio de Sofía Vera Lorini.
"Largo al Factotum", de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por Pedro Ferranti.

"Comercio del Plata", 14-V-1856.

Mayo, 18.

"Don Pasquale", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Don Pasquale	Pedro Ferranti
Malatesta	José Cima
Ernesto	Juan Cómoli
Norina	Sofía Vera Lorini
Notario	Julián Francisco

"Comercio del Plata", 16-V-1856.

Mayo, 20.

"La Traviata", óp. completa de Verdi a beneficio de Josefina Tati. (Ver reparto del 10 de Mayo de 1856).
Aria de la óp. "Las prisiones de Edimburgo", de Ricci, por Pedro Ferranti.
Aria de la óp. "Nitrocri, reina de Egipto", de Mercadante por Josefina Tati.

"Comercio del Plata", 17-V-1856.

Mayo, 22.

"Don Pasquale", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 18 de Mayo de 1856).

"Comercio del Plata", 21-V-1856.

Mayo, 24.

"Don Pasquale", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 18 de Mayo de 1856).
"Good save the King", por Sofía Vera Lorini.
"La Marsellesa", por Pablo Sardou.
"Himno Italiano", por toda la compañía.

"Comercio del Plata", 23-24-V-1856

Mayo, 25.

"La Traviata", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 10 de Mayo de 1856).

"Comercio del Plata", 25-V-1856.

Mayo, 27.

"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 5 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 26-27-V-1856.

Mayo, 31.

"Don Pascual", óp. completa de Donizetti a beneficio de Pedro Ferranti. (Ver reparto del 18-Mayo-1856).

"Comercio del Plata", 31-V-1856.

Junio, 1.º

"La Traviata", óp. completa de Verdi. Función de despedida. (Ver reparto del 10 de Mayo de 1856).

"Comercio del Plata", 31-V-1856.

Agosto, 12.

Concierto de la violinista argentina de 15 años Rosa Borra.

"Comercio del Plata", 14-VIII-1856.

Agosto, 25.

INAUGURACION DEL TEATRO SOLIS.
"Himno Nacional", cantado por el coro de la compañía. Solista: Sofía Vera Lorini.
"Ernani", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Doña Elvira	Sofía Vera Lorini
Ernani	Juan Comoli
Carlos V	José Cima
Don Ruy Gómez ..	Federico Tati
Ricardo	Angel Chiodini
Juana	Josefina Tati
Iago	Pablo Sardou

Director de orquesta: Luis Preti

Escenografías: Lambert y Pittaluga

Algunos instrumentistas de la orquesta:

Violines: Luis Sambucetti (padre), Gandolfo, Pérez, Orbera, Demartini.
Viola: Santiago Dasso.
Violoncelos: Debrus y Mari.
Flautas: Pablo Rossi, Castelletti.
Fagote: Francisco José Debali.
Clarinetes: Antonio Garabelli, Dasso, Ferrari.
Pistones: Tilman, Giribaldi Pío (hermano de Tomás G.), Keefer.
Trompas: Molinari, Bastiani.
Trombón de varas: Silva.
Otros instrumentos: Scremini, Sincunegui, Subiría, Colombo, Amedé.

"Comercio del Plata", 27-VIII-1856.

Agosto, 30.

TEATRO SOLIS. Primera función teatral de la Compañía Española de Torres, Fragoso y Enamorado que ofrecen la obra de Bretón de los Herreros "El Pelo en la Dehesa".
"Jaleo de Jerez", por Encarnación Cánovas.
Zapateo del "Capricho", por Encarnación Cánovas y Cardoso.
"¡Oh que apuros! ó sea La Inauguración del Teatro Solís", capricho improvisado de Francisco Xavier de Acha.

"Comercio del Plata", 30-VIII-1856.

Setiembre, 2.

TEATRO SOLIS (2.ª función).
"La Traviata", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 10 de Mayo de 1856).

"Comercio del Plata", 31-VIII y 1-2-IX-1856.

Setiembre, 7.

TEATRO SOLIS (3.ª función).
"Rigoletto", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 19 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 7-IX-1856.

Setiembre, 11.

TEATRO SOLIS (4.ª función).
"Rigoletto", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 19 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 11-IX-1856.

Setiembre, 14.

TEATRO SOLIS (5.ª función).
"La Traviata", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 10 de Mayo de 1856).

"Comercio del Plata", 12-IX-1856

Setiembre, 15.

Jaleo por la niña Encarnación Cánovas y Cardoso.

"Comercio del Plata", 14-IX-1856.

Setiembre, 18.

TEATRO SOLIS (6.ª función).
"Los dos Foscari", ópera completa de Verdi, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 17-IX-1856.

Setiembre, 28.

TEATRO SOLIS (7.ª función).
"La Favorita", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 28-IX-1856.

Setiembre, 30.

TEATRO SOLIS (8.ª función).
"La Favorita", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 29-30-IX-1856.

Octubre, 1.º

TEATRO SOLIS (Función especial).
Concierto por el tenor José Amat en el "Foyer" del teatro.
Fantasía (?) para violín y piano, por Rosa Borra y el Sr. Lambra.
Cavatina de la óp. "El Barbero de Sevilla", de Rossini, por José Amat.
Variaciones para piano sobre motivos de la óp. "Norma", de Bellini de Thalberg por Aulés.
Romanza de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Roberto Figari.
Fantasía (?) para violín y piano, por Rosa Borra y Lambra.
Aria de la óp. "Roberto Devereaux", de Donizetti, por José Amat. Aria (?) por Roberto Figari.
Fantasía para piano sobre motivos de la óp. "La Extranjera", de Bellini de Thalberg, por José Amat.
"Los Recuerdos de España", por José Amat.

"Comercio del Plata", 1-X-1856.

Octubre, 4.

TEATRO SOLIS (9.ª función).
Concierto de la violinista Sra. de Frery.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "El Dominó Negro", de Auber.
Aria de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por José Cima y coros.
Dúo de la misma ópera por Sofía Vera Lorini y Josefina Tati.
Fantasía para violín, de Bériot, por Sra. Frery.
Cuarto acto de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Sofía Vera Lorini, Josefina Tati, Juan Comoli y José Cima.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "El Caballo de Bronce", de Aubert.
Aria de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Juan Comoli.
Rondó final ruso ejecutado por la Sra. Freri.
Aria de la óp. "Zampa", de Hérold, por Pablo Sardou.
Fantasía y Variaciones de Hauptmann, por la Sra. Frery.

"Comercio del Plata", 1-4-x-1856.

Octubre, 7.

TEATRO SOLIS (10.ª función).
"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 25 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 5-6-7-x-1856.

Octubre, 9.

TEATRO SOLIS (11.ª función).
"La Traviata", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 10 de Mayo de 1856).

"Comercio del Plata", 8-x-1856.

Octubre, 12.

TEATRO SOLIS (12.ª función).
"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 23 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 12-x-1856.

Octubre, 14.

TEATRO SOLIS (13.ª función).
"La Favorita", óp. completa de Donizetti, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 13-14-x-1856.

Octubre, 18.

TEATRO SOLIS (14.ª función).
"El Trovador", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Conde de Luna	José Cima
Leonor	Sofía Vera Lorini
Azucena	Josefina Tati
Ferrando	Juan Comoli
Trovador	Federico Tati
Confidente	Carlota Cannonero
Gitano	Silvestre Stanfield

Escenografías: Lambert

"Comercio del Plata", 17-x-1856.

Octubre, 19.

TEATRO SOLIS (15.ª función).
"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 18 de Octubre de 1856).

"Comercio del Plata", 19-x-1856.

Octubre, 25.

TEATRO SOLIS (16.ª función).
"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por Carolina Merea en el papel de Lucía, Juan Cómoli, José Cima, etc.

"Comercio del Plata", 25-x-1856.

Octubre, 30.

TEATRO SOLIS (17.ª función).
"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 25 de Agosto de 1856).

"Comercio del Plata", 30-x-1856.

Octubre, 31.

TEATRO SOLIS (18.ª función).
"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 31-x-1856.

Noviembre, 1.º

TEATRO SOLIS (19.ª función).
"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 1-xi-1856.

Noviembre, 4.

TEATRO SOLIS (20.ª función).
"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 25 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 2-3-xi-1856.

Noviembre, 6.

TEATRO SOLIS (Función Extraordinaria).
"Rigoletto", ópera completa de Verdi a beneficio de Juan Comoli. (Ver reparto del 19 de Abril de 1856).

"Comercio del Plata", 5-xi-1856.

Noviembre, 8.

TEATRO SOLIS (21.ª función).
"Ernani", ópera completa de Verdi. (Ver reparto del 25 de Agosto de 1856).

"Comercio del Plata", 7-XI-1856.

Noviembre, 11.

TEATRO SOLIS (22.ª función).
"La Traviata", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 10 de Junio de 1856).

"Comercio del Plata", 10-11-XI-1856.

Noviembre, 13.

TEATRO SOLIS (23.ª función).
"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, con Carolina Merea, Tati, Comoli, Cima, etc.

"Comercio del Plata", 13-XI-1856.

Noviembre, 16.

TEATRO SOLIS (24.ª función).
"El Barbero de Sevilla", de Rossini, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 15-XI-1856.

Noviembre, 18.

TEATRO SOLIS (Función extraordinaria).
"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lorini a beneficio de Josefina Tati.
Aria de la óp. "Semíramis", de Rossini, por Josefina Tati.
"El Recuerdo del Primer Amor", romanza de Luis Vento por la misma.

"Comercio del Plata", 14-XI-1856.

Noviembre, 22.

TEATRO SOLIS (25.ª función).
"Luisa Strozzi", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Zanelli, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 23-XI-1856.

Noviembre, 23-25.

TEATRO SOLIS (26.ª y 27.ª función).
"Luisa Strozzi", óp. completa de Zanelli, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 23-24-25-XI-1856.

Noviembre, 29.

TEATRO SOLIS (Función extraordinaria).
"Luis Strozzi", óp. completa de Zanelli, por la Compañía Lorini a beneficio del barítono José Cima.
Aria de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini con Carolina Merea y dúo de la misma ópera por Carolina Merea y José Cima.

"Comercio del Plata", 27-XI-1856.

Noviembre, 30.

TEATRO SOLIS (28.ª función).
"Luisa Strozzi", óp. completa de Zanelli, por la Compañía Lorini.
Vals con variaciones de Verisano, por Carolina Merea.

"Comercio del Plata", 30-XI-1856

Diciembre, 7.

TEATRO SOLIS.
"La Traviata", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 10 de Mayo de 1856).

"Comercio del Plata", 7-XII-1856.

Diciembre, 8.

TEATRO SOLIS.
"Luisa Strozzi", óp. completa de Zanelli, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 7-XII-1856.

Diciembre, 11.

TEATRO SOLIS (Función extraordinaria).
"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía de Lorini y la soprano Amalia Jacobson.

"Comercio del Plata", 11-XII-1856.

Diciembre, 13.

TEATRO SOLIS.
"Luisa Miller", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 13-XII-1856.

Diciembre, 14.

TEATRO SOLIS.
Miscelánea vocal con el siguiente programa:

1.ª PARTE

Aria de la óp. "El Cazador Furtivo", de Weber, por Amalia Jacobson.
Aria de la óp. "Nitrocri, reina de Egipto", de Mercadante, por Josefina Tati.
Vals con variaciones de Vensamo, por Carolina Merea.

2.ª PARTE

Cuarto acto de la óp. "Ernani", de Verdi, por la Compañía Lorini.

3.ª PARTE

Vals de la óp. "Chi dura, vince", de Ricci, por Amalia Jacobson.
Aria de la óp. "Luisa Strozzi", de Zanelli, por José Cima y coros.
Aria de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Carolina Merea.
Variaciones de la óp. "Los diamantes de la Corona", de Auber por Amalia Jacobson.

"Comercio del Plata", 14-XII-1856.

Diciembre, 17.

TEATRO SOLIS (Función extraordinaria).
"Luisa Miller", ópera completa de Verdi, por la Compañía Lorini a beneficio de Pablo Sardou.

"Comercio del Plata", 17-XII-1856.

Diciembre, 18.

TEATRO SOLIS.
Miscelánea vocal e instrumental, con intervención del joven cantante de 14 años Felicio Tati "coronado por S. M. el emperador del Brasil y declarado por Talberg el jenio fenomenal".

1.ª PARTE

Primer acto de la óp. "Linda de Chamounix", de Donizetti, por la Compañía Lorini.
Dúo de la óp. "El Trovador", de Verdi, por Felicio Tati y José Cima.

2.ª PARTE

Segundo acto de la óp. "Linda de Chamounix", de Donizetti.
Cavatina de la óp. "El Trovador", de Verdi, por Felicio Tati.

3.ª PARTE

Tercer acto de la óp. "Linda de Chamounix", de Donizetti.
"Gran aria de la Traviata, cantada por el joven Tatti en el papel de Violeta".

"Comercio del Plata", 16-XII-1856.

Diciembre, 20.

TEATRO SOLIS.
"La Traviata", óp. completa de Verdi a beneficio del director de orquesta Luis Preti, por la Compañía Lorini.
Primera sinfonía de Luis Preti, por orquesta bajo la dirección del autor.
Variaciones de Thalberg sobre la óp. "Moisés en Egipto", de Rossini, por Amigo de Lara.
Quinta aria de Bériot ejecutada al violín, por Luis Preti.
Fantasía de Kontsky sobre "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Luis Preti y Amigo de Lara.
Cuadrilla para orquesta "dedicada a los *niños orientales*", por Luis Preti bajo su dirección.

"Comercio del Plata", 16-XII-1856.

Diciembre, 21.

Miscelánea vocal e instrumental a beneficio de Felicio Tati.

1.ª PARTE

Obertura de la óp. "Zampa", de Herold.
Introducción de la óp. "Ernani", de Verdi.
Cavatina de la misma óp. por Felicio Tati.
Tercer acto de la misma.

2.ª PARTE

Obertura de la óp. "El Caballo de Bronce", de Aubert.
Aria con coros de la óp. "El Trovador", de Verdi, por José Cima.
Aria de la óp. "Eleonora Dori", por Felicio Tati.
Cuarto acto de la óp. "Ernani", de Verdi.
Aria de Violeta de la óp. "La Traviata", de Verdi, por Felicio Tati.

"Comercio del Plata", 21-XII-1856.

Diciembre, 23.

"La Sonámbula", ópera completa de Bellini a beneficio de Carolina Merea.
Primer acto de la óp. "Norma", de Bellini.

"Comercio del Plata", 20-XII-1856.

Diciembre, 25.

TEATRO SOLIS.
"Luisa Miller", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lorini.

"Comercio del Plata", 25-XII-1856.

Diciembre, 31.

Obertura de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini.
"La Rumbosa y el Torero", bailable español, por la Sra. Romero y los Sres. Atano y Jiménez.

"Comercio del Plata", 29-30-XII-1856.

Enero, 10.

TEATRO SOLIS.
"El Trovador", óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Manrique	Enrique Tamberlick
Conde Luna	José Cima
Leonor	Sofía Vera Lorini
Azucena	Annetta Casaloni
Fernando	Pedro Figari
Inés	Carlota Cannonero

Director: A. Castagneri

"Comercio del Plata", 10-1-1857.

Enero, 13.

"Ernani", óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Ernani	Enrique Tamberlick
Carlos V	Susini
Elvira	Sofía Vera Lorini
Ruy Gómez	Pedro Figari
Juana	Carlota Cannonero
Don Ricardo	José Cima

Director: A. Castagneri

"Comercio del Plata", 12-13-1-1857.

Enero, 20.

TEATRO SOLIS.
"Rigoletto", óp. completa de Verdi, por Enrique Tamberlick, Sofía Vera Lorini, José Cima, etc.

"Comercio del Plata", 18-1-1857.

Enero, 24.

TEATRO SOLIS.
"El Trovador", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 10 de Enero de 1857).

"Comercio del Plata", 24-1-1857.

Enero, 27.

TEATRO SOLIS.
"Luisa Miller", óp. completa de Verdi, con Enrique Tamberlick, Susini, José Cima, Pedro Figari, Sofía Vera Lorini y Annetta Casaloni.

"Comercio del Plata", 26-27-1-1857.

Enero, 30.

TEATRO SOLIS.
Concierto de despedida del tenor Enrique Tamberlick:

1.ª Parte

Obertura, Introducción y Aria de Zacarías de la óp. "Nabucco" de Verdi, por el bajo Susini y coros.
"Addio, addio", dúo de la óp. "Rigoletto", de Verdi, por Enrique Tamberlick y Sofía Vera Lorini.
Escena y Aria de la óp. "Luisa Strozzi" de Zanelli, por José Cima y coros.

2.ª Parte

Cuarto acto de la óp. "La Favorita" de Donizetti, por Enrique Tamberlick, Sofía Vera Lorini, Annetta Casaloni y coros.

3.ª Parte

Escena, aria y rondó de la óp. "La Cenicienta" de Rossini, por Annetta Casaloni y coros.
Sinfonía compuesta por Castagneri y ejecutada por la orquesta bajo la dirección del autor.
Escena y aria de la óp. "El Trovador" de Verdi, por Enrique Tamberlick.

"Comercio del Plata", 29-1-1857.

Febrero, 7.

TEATRO SOLIS.
Obertura del "Stabat Mater" de Rossini, por la orquesta.

"Comercio del Plata", 7-II-1857.

Febrero, 12.

TEATRO SOLIS.
"Maja y Contrabandista", bailable español por la Compañía de Matilde Duclós.

"Comercio del Plata", 11-II-1857.

Febrero, 17.

TEATRO SOLIS.
"La Gitanilla del Perchel", bailable español que consta de los siguientes fragmentos interpretados bajo la dirección de Atané:

1.º) La Sandunga	por	Rojo, Atané y Giménez.
2.º) Paso de la Fantasía .	"	Aracely Atané.
3.º) Bailable de la Mosqueta	"	Rojo, Atané y Giménez.
4.º) Paso de la Bernuise .	"	Aracely Atané y Fernández.

Comercio del Plata", 16-17-II-1857.

Febrero, 22, 23 y 24.

TEATRO SOLIS.
Bailes de máscaras durante estos días de carnaval, por la orquesta del teatro bajo la dirección del Maestro Luis Preti.

"Comercio del Plata", 22-II-1857.

Marzo, 3.

TEATRO SOLIS.

"La Sal de Jesús", zarzuela en un acto dirigida por el Sr. Ortiz, en la que actúa la Sra. Matilde Duclós quien cantará una romanza, y el Sr. Pardiñas.

"Comercio del Plata", 2-3-III-1857.

Marzo, 5.

TEATRO SOLIS.

"La Locura", cuadrilla de Luis Preti, dedicada a Matilde Duclós e interpretada por la orquesta del Teatro.

"Comercio del Plata", 4-III-1857.

Marzo, 7.

TEATRO SOLIS.

"Tarantela", bailada bajo la dirección del Sr. Giménez e interpretada por Encarnación y Amelia Fernández.

"Comercio del Plata", 6-III-1857.

Marzo, 11.

TEATRO SOLIS.

"Geroma la Castañera", zarzuela completa de Mariano Soriano Fuertes, dirigida por José Enamorado e interpretada por Matilde Duclós, José Enamorado, Enrique López y Aguilar.

"Comercio del Plata", 9-10-III-1857.

Marzo, 14.

TEATRO SOLIS.

"La Sal de Jesús", zarzuela en un acto, dirigida por Ortiz e interpretada por Matilde Duclós y Pardiñas.

"Comercio del Plata", 14-III-1857.

Marzo, 21.

TEATRO SOLIS.

"Geroma la Castañera", zarzuela completa de Mariano Soriano Fuertes. (Ver detalles en 11 de marzo de 1857).

"Comercio del Plata", 21-III-1857.

Marzo, 22.

"¡Es la Cachi!", zarzuela completa.

"Comercio del Plata", 22-III-1857.

Marzo, 24.

"Las bodas de Juanita", óp. cómica en un acto de Victor Massé, con el siguiente

REPARTO:

Juan	Pablo Sardou
Juanita	Amalia Jacobson
Tomás	León Chateaufort

"Comercio del Plata", 23-24-III-1857.

Marzo, 28.

TEATRO SOLIS.

"Malagueña", dirigida por Atané y bailada por Encarnación y Amalia Fernández.

"Comercio del Plata", 28-III-1857.

Julio, 26.

TEATRO SOLIS.

"Giselle o Las Willis", ballet de Jean Coralli, música de Adam con el siguiente

REPARTO:

Giselle	Carolina Rousset
Alberto	Adelaida Rousset
Batilda	Theresina Rousset
Noemi	Clementina Rousset
Príncipe de Cúrlandia ..	Louis Rousset
Wilfrid	Szollozy
Hilarión	Louis Rousset
Mirtha	Theresina Rousset
Moyas	Clementina Rousset

"La Maja de Sevilla o Los Contrabandistas", baile sevillano con los siguientes números:

Jaleo	por Clementina Rousset
Tirana	" Carolina y Adelaida Rousset
Cachucha	" Carolina Rousset
Zapateado ..	" Carolina Rousset y toda la Compañía.

Director de orquesta: Luis Preti

"Comercio del Plata", 25-VII-1857.

Agosto, 1.

TEATRO SOLIS.

"Sathanielle o El Triunfo de la Virtud", ballet por las cuatro hermanas Rousset.

"Comercio del Plata", 1-VIII-1857.

Agosto, 2.

TEATRO SOLIS.

"Sathanielle o El Triunfo de la Virtud", ballet, por las cuatro hermanas Rousset.

"Mr. Dechalumeau", baile cómico por las mismas.

"Comercio del Plata", 2-VIII-1857.

Agosto, 9.

TEATRO SOLIS.

Concierto vocal e instrumental a beneficio de Sofía Vera Lorini:

1.ª PARTE

Sinfonía (?) de Auber.

Dúo de la óp. "Nabucco" de Verdi, por Sofía Vera Lorini y el barítono Gianni.

Fantasía sobre un tema de Celine, de Haumann, por el violinista Luis Preti, acompañado al piano por

Amigó.
Escena y Aria de la óp. "Los Puritanos" de Bellini, por Sofía Vera Lorini.
Paso de baile, por las cuatro hermanas Rousset.

2.ª Parte

Cuadrilla de "La Locura" de Luis Preti, por la orquesta.
Escena y aria de la óp. "El Juramento" de Mercadante, por Gianni.
Aria de la óp. "La Traviata" de Verdi, por Sofía Vera Lorini.
La Cracoviana, por Theresina Rousset.
Escena final de la óp. "Los dos Foscari" de Verdi, por Sofía Vera Lorini y Gianni.

"Comercio del Plata", 7-VIII-1857.

Agosto, 15.

TEATRO SOLIS.
Miscelánea coreográfica y vocal a beneficio de Carolina Rousset.

1.ª Parte

"El Carnaval de Venecia o La Fiesta de las Hadas", bailado por las cuatro hermanas Rousset.
Romanza de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Gianni.
Dúo de la misma óp. por Gianni y Sofía Vera Lorini.

2.ª Parte

Aria de la óp. "Atila" de Verdi, por Gianni.
Romanza de la óp. "Roberto el Diablo", de Auber, por Sofía Vera Lorini.
"Sathanielle o El Triunfo de la Virtud", por las cuatro hermanas Rousset,

"Comercio del Plata", 13-VIII-1857.

Setiembre, 3.

TEATRO SOLIS.
"El Duende", zarzuela completa en dos actos, interpretada por Matilde y Carolina Duclós, Rosario Segura, José Enamorado, Ortiz, Jover, Cucarellas, etc.

"Comercio del Plata", 3-IX-1857.

Setiembre, 4.

TEATRO SAN FELIPE.
"Norma", óp. completa de Bellini con el siguiente

Reparto:

Norma	Emmy La Grúa
Adalgisa	Sofía Vera Lorini
Poleoni	Ubaldi
Oroveso	Casanova

"Comercio del Plata", 4-IX-1857.

Setiembre, 7.

TEATRO SAN FELIPE.
"La Favorita", óp. completa de Donizetti, por Emmy La Grúa, Sofía Vera Lorini, Ubaldi y Casanova.

"Comercio del Plata", 6-IX-1857.

Setiembre, 10.

TEATRO SOLIS.
Concierto de arpa, por Giovanni Tronconi.
"Souvenir de Naples", fantasía.
Fantasía sobre motivos de la óp. "La Traviata", de Verdi.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti.

"Comercio del Plata", 7-8-IX-1857.

Setiembre, 11.

TEATRO SAN FELIPE.
"Norma", óp. completa de Bellini, con Emma La Grúa, Sofía Vera Lorini, Annetta Casaloni, José Cima, Casanova, Figari, Ubaldi, etc.

"Comercio del Plata", 11-IX-1857.

Setiembre, 12.

TEATRO SOLIS.
"Buenas Noches Don Simón", zarzuela completa de Oudrid, por Matilde y Carolina Duclós, Rosario Segura, José Enamorado y Pardiñas.

"Comercio del Plata", 12-IX-1857.

Setiembre, 13.

TEATRO SOLIS.
"Es la cachi", zarzuela completa, por la Compañía Duclós.

"Comercio del Plata", 12-IX-1857.

Setiembre, 14.

TEATRO SAN FELIPE
"Safo", óp. completa de Pacini, por Emmy La Grúa y Annetta Casaloni.

"Comercio del Plata", 11-IX-1857.

Setiembre, 16.

TEATRO SAN FELIPE.
Miscelánea vocal a beneficio de Sofía Vera Lorini.

1.ª Parte

Primer acto de la óp. "La Traviata" de Verdi.

2.ª Parte

Escena y dúo de la óp. "La Traviata" de Verdi, por Sofía Vera Lorini y José Cima.
Cavatina de la óp. "Betty" de (?), por Annetta Casaloni.

3.ª Parte

Primer acto de la óp. "Norma" de Bellini.

4.ª Parte

Ultimo acto de la óp. "La Traviata" de Verdi.
"Comercio del Plata", 14-15-IX-1857.

Setiembre, 23.
TEATRO SAN FELIPE.
"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, por Emmy La Grúa, Anneta Casaloni, Ubaldi, José Cima, Casanova y Pedro Figari.
"Comercio del Plata", 21-22-IX-1857.

Setiembre, 25.
TEATRO SAN FELIPE.
"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, por Emmy La Grúa, José Cima, Pedro Figari, Ubaldi, y Anneta Casaloni.
Ultimo acto de la óp. "Los Capuletos y los Montescos" de Vaccai, por Sofía Vera Lorini y Anneta Casaloni.
"Comercio del Plata", 24-IX-1857.

Setiembre, 28.

TEATRO SAN FELIPE.
"El Trovador", óp. completa de Verdi, por Emmy La Grúa, Annetta Casaloni, Ubaldi, José Cima y Pedro Figari.
"Comercio del Plata", 26-IX-1857.

Octubre, 2.
TEATRO SAN FELIPE.
Miscelánea vocal a beneficio de Emmy la Grúa.

1.ª Parte

Segundo acto de la óp. "Safo" de Pacini, por Emmy La Grúa, Anneta Casaloni, Ubaldi, José Cima y Pedro Figari.

2.ª Parte

Cuarto acto de la óp. "La Favorita" de Donizetti, por los mismos.

3.ª Parte

Aria de la óp. "Betty" de (?), por Annetta Casaloni.

4.ª Parte

Primer acto de la óp. "El Trovador" de Verdi, por los mismos.
"Comercio del Plata", 2-X-1857.

Octubre, 9.
TEATRO SAN FELIPE.
Miscelánea vocal a beneficio de José Cima.

1.ª Parte

Aria y escena de Fígaro de la óp. "El Barbero de Sevilla" de Rossini, por José Cima.
Aria y escena de la misma, por Annetta Casaloni.
Escena y dúo de la misma, por José Cima y Annetta Casaloni.

2.ª Parte

Escena y Aria de la óp. "Macbeth" de Verdi, por Sofía Vera Lorini.
Escena y dúo de la misma, por Sofía Vera Lorini y José Cima.

3.ª Parte

Ultimo acto de la óp. "Romeo y Julieta" de (?), por Sofía Vera Lorini y Annetta Casaloni.
"Comercio del Plata", 7-X-1857.

Noviembre, 14
TEATRO SOLIS.
Introducción de la óp. "Ernani" de Verdi, por la Orquesta.
"Sustos, apuros y lances por seguir a una mujer ó Viaje dramático", zarzuela en 4 actos de Joaquín Gaztambide, letra de Luis Olona, por Rosario Segura, José Enamorado, etc.
"Comercio del Plata", 14-XI-1857.

Diciembre, 1.º
TEATRO SOLIS.
Concierto instrumental y vocal, por el arpista Giovanni Tronconi, el violinista y pianista Gustave Van Marke y la soprano María Bedey.

1.ª Parte

Preludio e Introducción de "La Traviata", de Verdi, por Banda Militar.
Andante y Rondó del 7.º Concierto

de Bériot, para violín, por Gustave Van Marke.
Cavatina de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por María Bedey.
"Souvenir de Naples", fantasía para arpa por Giovanni Tronconi.
Fantasía de la óp. "La Sonámbula", de Bellini, de Thalberg, por Gustave Van Marke.

2.ª Parte

Obertura de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, con variaciones de flageolet.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Ernani", de Verdi, de Tronconi, por su autor.
"Souvenir de Bellini", por Gustave Van Marke.
Aria de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por María Bedey.
Fantasía sobre la óp. "La Traviata", de Verdi, de Tronconi, por su autor.
Acompaña al piano: Amigó.

"Comercio del Plata", 1-XII-1857.

Diciembre, 4.

TEATRO SOLIS.
Concierto de piano, por Arturo Napoleão.
Fantasía sobre motivos de "La Sonámbula" de Bellini, de Thalberg.
Fantasía, sobre motivos de "El Trovador", de Verdi, de Kuhe.
Fantasía sobre motivos de "Elixir de amor", de Donizetti, de Thalberg.
Fantasía sobre "La Hija del Regimiento", de Donizetti, de Thalberg, acompañado en este número por la orquesta del teatro.

"Comercio del Plata", 4-XII-1857.

Diciembre, 12.

TEATRO SOLIS.
Concierto de piano, por Arturo Napoleão.
Fantasía sobre "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, de Prudent.
Fantasía sobre "La Traviata", de Verdi, de Ascher.
Fantasía sobre "Moisés en Egipto", de Rossini, de Thalberg.
Fantasía sobre "La Hija del Regimiento", de Donizetti, de Hertz (?) acompañado por la orquesta, del teatro.

"Comercio del Plata", 12-XII-1857.

1858

Mayo, 15.

TEATRO SOLIS.
En la función que ofrece la domadora de fieras Mme. Labarrère:
Fantasía sobre motivos de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por el arpista Giovanni Tronconi.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Giovanni Tronconi.

"La Nación", 12-V-1858.

Mayo, 20.

TEATRO SOLIS.
En la función que ofrece Mme. Labarrère:
"Souvenir de Naples", por el arpista Giovanni Tronconi.
Fragmento de la óp. "La Traviata", de Verdi, por Giovanni Tronconi.

"La Nación", 18-V-1858.

Mayo, 29.

TEATRO SOLIS.
En la función que ofrece Mme. Labarrère:
Fantasía sobre motivos de la óp. "La Favorita", de Donizetti, por el arpista Giovanni Tronconi.
Variaciones sobre un motivo de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Giovanni Tronconi.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Giovanni Tronconi.

"La Nación", 27-V-1858.

Junio, 16.

TEATRO SOLIS.
Concierto de canto de la célebre soprano Anna Bishop.

1.ª Parte

"Casta Diva" de la óp. "Norma", de Bellini, por la soprano Anna Bishop (en traje de carácter).
Escena y aria de la óp. "Tancredo", de Rossini, por Anna Bishop.



FIG. 86. — Programa impreso en seda, de la Casa de Comedias, correspondiente a la función del 16 de enero de 1841. (Museo "Fernández Blanco". Buenos Aires).

2.ª PARTE

"Gratias agamus tibi", aria de Gugliemini, por Anna Bishop con obligado de flauta.
"Balada inglesa", por Anna Bishop.
"Si Vd. lo sabe", canción andaluza, por Anna Bishop.

3.ª PARTE

Escena de la locura de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Anna Bishop.
"La Catatumba", canción mexicana, por Anna Bishop.

"La Nación", 13-14-VI-1858.

Junio, 20.

TEATRO SOLIS.
Inauguración de la temporada lírica de la compañía italiana que encabezan Luis Lelmi, Teresina Bagetti de Cavedagni y Luis Cavedagni:
"Los Lombardos en la Primera Cruzada", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Arvino	Luis Cavedagni
Pagano	Carlos Casanova
Vielinda	Sra. de Bastoggi
Giselda	Teresina Bagetti de Cavedagni
Oronte	Luis Lelmi
Pirro	Pablo Costa

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 19-VI-1858.

Junio, 24.

TEATRO SOLIS.
"Ernani", óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Carlos V	Caetano Bastoggi
Rui Gómez	Carlos Casanova
Elvira	Teresina Bagetti de Cavedagni
Ernani	Luis Lelmi

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 23-VI-1858.

Junio, 26.

TEATRO SOLIS.
"Los Lombardos en la Primera Cruzada", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 20 de Junio de 1858).

"La Nación", 24-25-VI-1858.

Junio, 29.

TEATRO SOLIS.
"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 24 de Junio de 1858).
"La Paloma Blanca", canción andaluza por la Sra. Teresina Bagetti de Cavedagni y Luis Cavedagni.

"La Nación", 27-28-VI-1858.

Julio, 3 .

TEATRO SOLIS.
"Belisario", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Justiniano	Pablo Costa
Belisario	Caetano Bastoggi
Antonina	Teresina Bagetti de Cavedagni
Irene	Srta. Fusoni
Almiro	Luis Lelmi
Eutropio	A. Monteverde

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 29-30-VI-1858.

Julio, 10.

TEATRO SOLIS.
"Linda de Chamounix", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Marqués Boisfleuri	Luis Cavedagni
Vizconde de Sirval	Luis Lelmi
El Prefecto	Carlos Casanova
Pierotto	Srta. Fusoni
Intendente	A. Monteverde
Magdalena	Sra. de Bastoggi
Linda	Teresina Bagetti de Cavedagni

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 8-VII-1858.

Julio, 14.

TEATRO SOLIS.
"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Francisco Foscari	Caetano Bastoggi
Jacobo Foscari .	Luis Lelmi
Lucrecia	Teresina Bagetti de Cavedagni
Jacobo Loredano	Luis Cavedagni
Barbarigo	A. Monteverde
Sirviente	Pablo Costa

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 13-VII-1858.

Julio, 17.

TEATRO SOLIS.
"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 24 de Junio de 1858).

"La Nación", 16-VII-1858.

Julio, 18.

TEATRO SOLIS.

"Belisario", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 3 de Julio de 1858).

"La Nación", 16-VII-1858.

Julio, 19.

TEATRO SOLIS.

"Atila", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lirica que encabezan Luis Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

"La Nación", 16-VII-1858.

Julio, 20.

TEATRO SOLIS.

En la función que ofrecen acróbatas norteamericanos se canta:

Tercer acto de la óp. "Linda de Chamounix" de Donizetti, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

"Lluvia de palabras", aria bufa, por Luis Cavedagni.

Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla" de Rossini, por la Srta. Fusoni.

"Mi Pepa", canción española, por Luis Cavedagni.

"La Nación", 20-VII-1858.

Julio, 29.

TEATRO SOLIS.

"Belisario", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 3 de Julio de 1858).

"La Nación", 29-VII-1858.

Julio, 31.

TEATRO SOLIS.

A beneficio de Teresina Bagetti de Cavedagni.

"Atila", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lelmi - Bagetti - Cavedagni.

Brindis de la óp. "La Traviata", de Verdi, por Teresina Bagetti de Cavedagni.

"El y Ella", canción española de Yradier, por Luis Cavedagni.

Dúo bufo, de Rossini, por los esposos Bagetti-Cavedagni.

"La Paloma Blanca", canción, por Teresina Bagetti de Cavedagni.

"La Nación", 28-VII-1858.

Agosto, 3.

TEATRO SOLIS.

"Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lelmi, Bagetti-Cavedagni.

"La Nación", 1-2-VII-1858.

Agosto, 6.

TEATRO SAN FELIPE.

Durante la representación del árabe Azi Cheriff, llamado "El hombre de goma elástica", se ejecutan:

Obertura de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por la orquesta bajo la dirección del maestro Celestino Griffon.

"Eugenia", mazurca, por la misma orquesta.

"La Nación", 6-VIII-1858.

Agosto, 7.

TEATRO SOLIS.

"El Fornaretto", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Gualterio Zanelli, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

"La Nación", 6-VIII-1858.

Agosto, 8.

TEATRO SOLIS.

"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

"La Nación", 6-VIII-1858.

Agosto, 12.

TEATRO SOLIS.

"El Fornaretto", óp. completa de Zanelli, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

"La Nación", 11-VIII-1858.

Agosto, 14.

TEATRO SOLIS.

En el beneficio del tenor Luis Lelmi.

"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

Fantasía sobre un tema de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por el pianista Angel Ferrari.

Galop de concierto de Quindant (?), por Angel Ferrari.

"La Nación", 12-VIII-1858.

Agosto, 17.

TEATRO SOLIS.

"Es la Cachi!", zarzuela, cantada por Matilde y Carolina Duclós, José Enamorado, etc.

"La Nación", 14-VIII-1858.

Agosto, 18.

TEATRO SOLIS.

"Atila", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lelmi - Bagetti - Cavedagni.

"La Nación", 15-VIII-1858.

Agosto, 20.

TEATRO SOLIS.
"Los dos Foscari", óp. completa de Verdi. (Ver el reparto del 14 de Julio de 1858).

"La Nación", 17-VIII-1858.

Agosto, 22.

TEATRO SOLIS.
"El Fornaretto", óp. completa de Zanelli, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

"La Nación", 21-VIII-1858.

Agosto, 25.

TEATRO SOLIS.
Conmemoración del 2.º aniversario de su inauguración.
Himno Nacional.
"Haydée", polca-mazurca (Recuerdos del 25 de Agosto), de Gustavo Nessler, por la orquesta.
"Ernani", óp. completa de Verdi. (Ver reparto del 24 de Junio de 1858).
En los intermedios el tenor Hipólito, llegado de Río de Janeiro, interpreta:
Dos arias de la óp. "Gemma de Vergy", de Donizetti.
Aria de la óp. "El Trovador", de Verdi".

"La Nación", 24-VIII-1858.

Agosto, 28.

TEATRO SOLIS.
"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.
Aria de la óp. "Las Prisiones de Edinburgo", de Ricci, por Carlos Casanova.
Aria de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Caetano Bastoggi.

"La Nación", 28-VIII-1858.

Agosto, 30.

TEATRO SOLIS.
"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía Lelmi-Bagetti-Cavedagni.

"La Nación", 28-VIII-1858.

Setiembre, 3.

TEATRO SOLIS.
"Don Sebastián", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Don Sebastián	Luis Lelmi
Antonio, Regente ..	A. Monteverde
Don Juan	Luis Cavedagni
Camoens	Carlos Casanova
Beaselini	Pablo Costa
Abujaldo	Caetano Bastoggi
Saida	Srta. Fussoni

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 3-IX-1858.

Setiembre, 11.

TEATRO SOLIS.
"Don Sebastián", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 3 de Setiembre de 1858).
Dúo de la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por los esposos Cavedagni.
"Matilde", vals de Gustavo Nessler, por la orquesta, dedicada a Carlos Casanova y dirigida por Luis Preti.

"La Nación", 11-IX-1858.

Setiembre, 18.

TEATRO SOLIS.
"Geroma la Castañera", zarzuela de Mariano Soriano Fuertes, por Matilde y Carolina Duclós y José Enamorado.

"La Nación", 11-IX-1858.

Setiembre, 24.

TEATRO SOLIS.
"La Campanilla", zarzuela completa de Donizetti, por Matilde Duclós, José Enamorado y Luis Cavedagni.

"La Nación", 23-IX-1858.

Setiembre, 30.

TEATRO SOLIS.
"La Vuelta del Soldado", tonadilla escénica completa con el siguiente

REPARTO:

Maja	Matilde Duclós
Gallego	José Enamorado
Soldado	Carolina Duclós
Sacristán	Luis Cavedagni

"La Nación", 28-IX-1858.

Octubre, 12.

TEATRO SOLIS.
A beneficio de José Enamorado:
"Jugar con Fuego", zarzuela completa de Francisco Asenjo Barbieri con el siguiente

REPARTO:

Duquesa de Medina ...	Matilde Duclós
Condesa de Borno	Carolina Duclós
Marqués de Caravaca .	José Enamorado
Felix	Luis Cavedagni
Duque de Alburquerque	Olmos
Antonio	Uriarte
Un loquero	Argüelles
Un Ujier	Merchante

"La Nación", 10-11-x-1858.

Octubre, 21.

TEATRO SOLIS.
A beneficio del tenor Luis Cavedagni:
"Jugar con Fuego", zarzuela completa de Francisco Asenjo Barbieri. (Ver reparto del 12 de Octubre de 1858).
"Tarantela Napolitana", cantada por Luis Cavedagni.
Aria bufa, por el mismo.
"GRAN MARCHA MILITAR ORIENTAL / EL 4 DE OCTUBRE / Compuesta por el beneficiado y dedicada al primer batallón de Guardias Nacionales".

"La Nación", 19-x-1858.

Octubre, 21.

TEATRO HIPODROMO.
En la función ecuestre del acróbata Alejandro Luande:
"Gran Wals á toda orquesta titulado LOS PLACERES DE LA SILFIDES", compuesto por el Sr. Francisco Ferreiro".

"La Nación", 20-x-1858.

Octubre, 31.

TEATRO SOLIS.
En la función de la Compañía de Comedias de Matilde Duclós:
Aria de la óp. "El Trovador", de Verdi, por Giovanni Bergamaschi.
Aria de la óp. "El Barbero de Sevilla", por el mismo.
Aria de la óp. "Luisa Miller", de Verdi, por el mismo.

"La Nación", 30-x-1858.

Noviembre, 4.

TEATRO SOLIS.
Concierto por el pianista uruguayo Oscar Pfeiffer durante los intervalos de la función ofrecida por la Compañía Torres:
Fantasía dramática sobre temas de la óp. "Lucrecia Borgia" de Donizetti, compuesta por Oscar Pfeiffer y ejecutada por el autor.
"El Bananero", de Gottschalk.
"Recuerdos de Nápoles", de Dohler.
Introducción y variaciones sobre "El Carnaval de Venecia", compuesta por Oscar Pfeiffer.

"La Nación", 3-xi-1858.

Noviembre, 7.

TEATRO SOLIS.
"Baile Nacional", ejecutado durante la representación del sainete criollo de Collao "Las Bodas de Chivico y Pancha", ofrecido por la Compañía Duclós.

"La Nación", 3-xi-1858.

Noviembre, 11.

TEATRO SAN FELIPE.
Obertura por la orquesta dirigida por Luis Preti.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donzeitti, de Oscar Pfeiffer, ejecutada al piano por el autor.
Variaciones sobre motivos de la óp. "Ernani", de Verdi, de Oscar Pfeiffer, por el autor.
Dúo a dos pianos sobre motivos de la óp. "Norma", de Bellini, de Thalberg, por Arturo Loreau y Oscar Pfeiffer.
"Ilustración de El Profeta", de Liszt, por Oscar Pfeiffer.

"La Nación", 11-xi-1858.

Noviembre, 20.

TEATRO SOLIS.
Variaciones de Herz sobre motivos de la óp. "La Hija del Regimiento", de Donizetti, por el pianista Arturo Loreau.
Fantasía sobre motivos de la óp. de Auber "La Muda de Portici", de Thalberg, por Arturo Loreau.

"La Nación", 18-xi-1858.

Noviembre, 23.

TEATRO SOLIS.
Concierto vocal de presentación del primer barítono Juan Bautista Giani.

1.ª PARTE

Sinfonía, por la orquesta.
Escena, romanza y dúo de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por el barítono Juan Baustita Giani y la soprano Vittorina Liard.
Variaciones sobre un tema de la óp. "Beatriz de Tenda", de Bellini, ejecutada al oficleide por Claudino José de Oliveira.
Escena y aria de la zarzuela "Estreno de un artista", por Matilde Duclós.

2.ª Parte

Escena y aria de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Juan Bautista Giani y coros.
Variaciones sobre motivos de la óp. "El Pirata", de Bellini, ejecutadas al oficleide por Claudino José de Oliveira.
Dúo de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por José Enamorado y Juan Bautista Giani.

3.ª Parte

Escena y dúo de la óp. "Luisa Miller", de Verdi por Vittorina Liard y Juan Bautista Giani.
Tercer acto de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Juan Bautista Giani, Antonio Cusano, Loredano y coros.

"La Nación", 23-XI-1858.

Diciembre, 2.

TEATRO SAN FELIPE.
Capricho de Thalberg sobre la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por Oscar Pfeiffer.
"La Campanella", de Tauber (?), por Oscar Pfeiffer.
Variaciones para la mano izquierda sobre un tema original, de Oscar Pfeiffer, ejecutadas al piano por su autor.
Dúo sobre motivos de la óp. "Norma", de Bellini, de Thalberg, por Arturo Loreau y Oscar Pfeiffer.
Introducción y variaciones sobre "El Carnaval de Venecia", de Oscar Pfeiffer, ejecutadas al piano por su autor.

"La Nación", 1-XII-1858.

Diciembre, 8.

TEATRO SOLIS.
Concierto vocal de presentación de la "Prima Donna absoluta del Teatro de Bruzelas", Clarisse Cailly y del primer tenor Manuel Devotti.

1.ª Parte

Cavatina de la óp. "Ernani", de Verdi, por Manuel Devotti.
Aria y escena de la óp. "La Traviata", de Verdi, por Clarisse Cailly.
Cavatina de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Manuel Devotti.
Rondó y variaciones de Rode, adaptadas especialmente para la célebre soprano Mme. Sontag, y cantadas por Clarisse Cailly.

2.ª Parte

Primer acto de la óp. "Norma", de Bellini, con el siguiente

Reparto:

Polion .... Manuel Devotti
Norma .... Clarisse Cailly

3.ª Parte

Escena de la locura de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Clarisse Cailly.
"Di quella pira" de la óp. "El Trovador", de Verdi, por Manuel Devotti.

"La Nación", 7-XII-1858.

Diciembre, 12.

TEATRO SOLIS.

1.ª Parte

Obertura y primer acto de la óp. "Ernani", de Verdi, con el siguiente

Reparto:

Elvira .... Clarisse Cailly
Ernani .... Manuel Devotti
Alfonso .... Juan Bautista Giani

2.ª Parte

Dúo y terceto del segundo acto de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Manuel Devotti y Francisco Giani.

3.ª Parte

Aria y escena de la óp. "El Juramento", de Mercadante, por Juan Bautista Giani y coros.
Cavatina y escena de la óp. "Los Mesnaderos", de Verdi, por Clarisse Cailly.
Dúo de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Manuel Devotti y Juan Bautista Giani.

"La Nación", 11-XII-1858.

Diciembre, 16.

TEATRO SAN FELIPE.
Obertura a dos pianos, por Arturo Loreau y Pablo Faget.
Fragmento del ballet "Giselle", de Adam, bailado por la Sra. Bueno y el Sr. Cardoso.

"La Nación", 15-XII-1858.

Diciembre, 25.

TEATRO SAN FELIPE.

Variaciones de Thalberg sobre motivos de la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por el pianista Alberto Frauchel.

Cavatina de la óp. "Ernani", de Verdi, por la soprano Adelaida Larrumbe.

"Casta Diva" de la óp. "Norma", de Bellini, arreglada para la mano izquierda, ejecutada por Alberto Frauchel.

Rondó de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Adelaida Larrumbe.

Variaciones sobre "El Carnaval de Venecia", de Alberto Frauchel ejecutadas al piano por el autor.

"La Nación", 23-XII-1858.

Diciembre, 28.

TEATRO SAN FELIPE.

Cavatina de la óp. "Lucrecia Borgia", de Donizetti, por Adelaida Larrumbe.

Aria de la óp. "La Favorita", de Donizetti, por la misma.

Rondó de la óp. "La Cenicienta", de Rossini, por la misma.

"La Nación", 28-XII-1858.

1859

Enero, 13.

TEATRO SAN FELIPE.

Cavatina y dúo de la óp. "Ernani", de Verdi, por Adelaida Larrumbe y Juan Bautista Gianni.

Dúo de la óp. "El Trovador" de Verdi, por los mismos.

"La Nación", 12-I-1859.

Enero, 18.

TEATRO SOLIS.

Iniciación de la temporada lírica de la compañía que dirige y encabeza Ana de Lagrange con "La Traviata", óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Violeta	Ana de Lagrange
Flora	Rosita Dorina
Annina	Angelina Fusoni
Alfredo	Juan Comolli
Germon	Juan Bautista Reina
Gaston	A. Monteverde
Barón Douphoul ..	Alfredo Didot
Doctor Grenvil ...	Sardou
José	Rosea

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 13-I-1859.

Enero, 21.

TEATRO SOLIS.

"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía que encabeza Ana de Lagrange.

"La Nación", 20-I-1859.

Enero, 30.

TEATRO SOLIS.

"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía que encabeza Ana de Lagrange.

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 28-I-1859.

Febrero, 2.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini, con el siguiente

REPARTO:

Conde de Almaviva	Juan Comoli
Fígaro	Juan B. Reina
Don Basilio	Alfredo Didot
Don Bartolo	Sardou
Rosina	Ana de Lagrange
Fiorello	A. Monteverde
Berta	Rosita Dorina

Canta además una "Polca" con variaciones escrita especialmente para Ana de Lagrange.

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 31-I-1859.

Febrero, 4.

TEATRO SOLIS.

"Norma", óp. completa de Bellini, con el siguiente

REPARTO:

Norma	Ana de Lagrange
Adalgisa	Angelina Fusoni
Clotilda	Rosita Dorino
Pollio	Juan Comoli
Oroveso	Alfredo Didot
Flavio	A. Monteverde

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 1-II-1859.

Febrero, 6.

TEATRO SOLIS.

"El Barbero de Sevilla", óp. completa de Rossini. (Ver reparto del 2 de febrero de 1859).

"La Nación", 4-II-1859.

Febrero, 8.

TEATRO SOLIS.

"Rigoletto", óp. completa de Verdi, con el siguiente

Reparto:

Duque de Mantua .	Juan Comoli
Rigoletto	Juan B. Reina
Gilda	Ana de Lagrange
Sparafucile	Alfredo Didot
Magdalena	Angelina Fusoni
Monterone	Pablo Sardou
Marullo	Rosea
Borsa	A. Monteverde
Conde de Ceprano .	Luis Gazzo
Condesa de Ceprano	Rosita Dorina

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 7-II-1859.

Febrero, 11.

TEATRO SOLIS.
"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

Reparto:

Lucrecia	Ana de Lagrange
Don Alfonso	Alfredo Didot
Genaro	Juan Comoli
Orsini	Angelina Fusoni
Gubetta	Juan B. Reina
Rustighello	Pablo Sardou

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 9-II-1859.

Febrero, 16.

TEATRO SOLIS.
"La Sonámbula", óp. completa, de Bellini, con el siguiente

Reparto:

Rodolfo	Alfredo Didot
Teresa	Rosita Dorino
Amina	Ana de Lagrange
Elvino	Juan Comolli
Lisa	Angelina Fusoni
Alessio	Rosea
Notario	A. Monteverde

Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 15-II-1859.

Febrero, 18.

TEATRO SOLIS.
"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ana Lagrange. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1859).

"La Nación", 17-II-1859.

Febrero, 20.

TEATRO SOLIS.
Función a beneficio del barítono Juan B. Reina:
Segundo acto de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por Ana de Lagrange, Alfredo Didot y Juan B. Reina.
Tercer acto de la óp. "Ernani", de Verdi, por la Compañía.
Tercer acto de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por la Compañía.
Dúo de la óp. "Los Hugonotes" de Meyerbeer, por Ana de Lagrange y Alfredo Didot.

"La Nación", 19-II-1859.

Febrero, 23.

TEATRO SOLIS.
"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía que encabeza Ana de Lagrange.

"La Nación", 21-II-1859.

Febrero, 25.

TEATRO SOLIS.
"Himno Nacional".
"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía de Ana de Lagrange. (Ver reparto del 4 de Febrero de 1859).

"La Nación", 24-II-1859.

Febrero, 26.

TEATRO SOLIS.
"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 11 de febrero de 1859.

"La Nación", 26-II-1859.

Marzo, 25.

TEATRO SAN FELIPE.
Concierto de Bériot, por el violinista Alejandro Uguccioni.
Variaciones de Herz, sobre motivos de la óp. "Belisario", por Alejandro Uguccioni.
Aria militar variada "conteniendo cuatro difíciles variaciones en la cuarta cuerda", por Alejandro Uguccioni.
Cuatro valses burlescos, por Alejandro Uguccioni.

"La Nación", 22-III-1859.

Mayo, 5.

TEATRO SAN FELIPE.
Fantasía de bravura sobre motivos de Bellini, por el pianista Ricardo Mulder.
Escena de la óp. "Nabucco", de Verdi, por la soprano Agnes Fabbri.
"El Carnaval Universal", capricho para piano compuesto y ejecutado por Ricardo Mulder.
"La Rosa de Florencia", aria, por la soprano Agnes Fabbri.

"La Nación", 4-V-1859.

Mayo, 8.

TEATRO SAN FELIPE.
"El Torrente", fantasía para piano, por Ricardo Mulder.
"La Locomotora", galop imitativo, por Ricardo Mulder.
Aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por Agnes Fabbri.
Improvisación sobre temas dados por la concurrencia por el pianista Ricardo Mulder.

"La Nación", 8-v-1859.

Mayo, 12.

TEATRO SAN FELIPE.
Fantasía sobre motivos de la óp. "La Sonámbula", de Bellini, por el pianista Ricardo Mulder.
Dúo concertante para violín y piano sobre motivos de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Luis Preti y Ricardo Mulder.
Escena de la óp. "Belisario" de Donizetti, por la soprano Agnes Fabbri.
"La Rosa de Florencia", aria, por la soprano Agnes Fabbri.

"La Nación", 11-v-1859.

Mayo, 24.

TEATRO SAN FELIPE.
Escena y aria de la óp. "Ernani", de Verdi, por la soprano Agnes Fabbri.
Fantasía para piano compuesta y ejecutada por Ricardo Mulder.
Aria del 1er. acto de la óp. "La Traviata", de Verdi, por Agnes Fabbri.
"Mi Morena", canción hispano-americana, por Agnes Fabbri.
"Las Bellas Orientales", polca para orquesta y banda militar, de Rícardo Mulder.
"La Fidanzata", andante y vals, por Agnes Fabbri.
"Gran Marcha Triunfal, para tres pianos, orquesta y banda militar, con acompañamiento de fusilazos", por Arthur Loreau, Pablo Faget y Ricardo Mulder, orquesta dirigida por Luis Preti y pelotón de soldados de infantería.

"La Nación", 19-v-1859.

Julio, 18.

TEATRO SOLIS.
"El Vizconde", zarzuela, letra de Francisco Campodrón y música de Francisco Asenjo Barbieri con el siguiente

REPARTO:

Vizconde	Carolina Duclós
Elena	María Barreda
Conde de Vivar ..	José Enamorado
Rodrigo	Santiago Ramos

"La Nación", 16-VII-1859.

Julio, 21.

TEATRO SOLIS.
"Geroma la Castañera", zarzuela de Mariano Soriano Fuertes, con el siguiente

REPARTO:

Geroma	Matilde Duclós
Monsieur	José Enamorado
Manolo	José Olmos
Anafte	José Chesso

"La Nación", 20-VII-1859.

Julio, 24.

TEATRO SOLIS.
"Se cantará la nueva y linda canción americana / *Tome mate, che, tome mate,* por D. Santiago Ramos en traje de señora, y con toda la coquetería posible".

"La Nación", 22-VII-1859.

Julio, 28.

TEATRO SOLIS.
"La Cola del Diablo", zarzuela, letra de Luis Olona, música de Oudrid, con el siguiente

REPARTO:

Rosa	Matilde Duclós
Inés	Carolina Duclós
Doña Prudencia ...	Pilar Escudero
Coro de costureras	Carmen Rodríguez María Barreda Elisa Barreda María López Antonia Reyes
Tiburcio	Santiago Ramos
Pantaleón	José Enamorado
Martín	Juan García
Tío Ambrosio	José Chessa
Domingo	José Olmos
Mozo primero	Enrique Aymerich
Mozo segundo	Rafael Barreda

"La Nación", 27-VII-1859.

Julio, 31.

TEATRO SOLIS.
"Buenas Noches Don Simón", zarzuela de Oudrid, por Matilde y Carolina Duclós, José Enamorado, Santiago Ramos, etc.

"La Nación", 30-VII-1859.

Agosto, 4.

TEATRO SOLIS.
"Tramoya", zarzuela en un acto, de Barbieri, por Carolina Duclós, José Enamorado, etc.

"La Nación", 3-VIII-1859.

Agosto, 14.

TEATRO SOLIS.
"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Clarisse Cailly, Anna Cassaloni, Luis Lelmi, etc.

"La Nación", 13-VIII-1859.

Agosto, 15.

TEATRO SOLIS.
"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Clarisse Cailly, Anna Cassaloni, Luis Lelmi, etc.

"La Nación", 16-VIII-1859.

Agosto, 21.

TEATRO SOLIS.
"La Favorita", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

REPARTO:

Alfonso XI	José Cima
Leonora	Anna Cassaloni
Baltasar	Pedro Figari
Fernando	Luis Lelmi
Gaspar	A. Monteverde
Inés	Dodero

Director de orquesta: Clemente Castagneri

"La Nación", 16 y 18-VIII-1859.

Agosto, 25.

TEATRO SOLIS.
Himno Nacional.
"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Cailly, Cassaloni, Lelmi, etc.

"La Nación", 24-VIII-1859.

Setiembre, 3.

TEATRO SOLIS.
"Marco Visconti", (PRIMERA AUDICION PARA EL URUGUAY), óp. completa de Petrella, con el siguiente

REPARTO:

Marcos Visconti ...	José Cima
Ottorino	Luis Lelmi
Lodrissio	A. Monteverde
Conde Oldrado	L. Scarabelli
Bice	Clarisse Cailly
Tremacoldo	Anna Cassaloni
Laura	Dodero

Director de orquesta: Clemente Castagneri

"La Nación", 2-IX-1859.

Setiembre, 3.

En el MUSEO RECREATIVO, calle Ituzaingó N.° 102, se realiza una audición por el pianista Felipe Capell y su esposa Alsina de Capell.

"La Nación", 2-IX-1859.

Setiembre, 10.

TEATRO SOLIS.
Concierto de beneficencia para las viudas y huérfanos de la guerra de Italia.

1.ª PARTE

"Himno Nacional".
"Himno Francés".
"Himno Italiano", música de Luis Sambucetti y letra de J. B. Scotti.
Dúo de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi, por Antonio y Matilde De Camilli.
Romanza de la óp. "Macbeth" de Verdi, por Vicente Cambroni.
Trío sobre motivos de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Carlos Astengo (piano), Pedro de Bengochea (violín) y Luis Laserre Brisson (flauta).
Dúo de la óp. "Atila", de Verdi, por Antonio De Camilli y Rosea.

2.ª PARTE

Sinfonía por la orquesta dirigida por Clemente Castagneri.
Dúo de la óp. "Los Puritanos", de Bellini, por Juan Gianni y Luis Rosea.
Trío sobre motivos de la óp. "La Estrella de Sevilla", por Carlos Astengo, Pedro de Bengochea y Luis Laserre Brisson.
Cavatina de la óp. "Juana de Arco", de Verdi, por Matilde De Camilli.
Terceto de la óp. "Los Lombardos", de Verdi, por Matilde De Camilli, Luis Rosea y Luis Lelmi.

"La Nación", 6-IX-1859.

Setiembre, 18.

TEATRO SOLIS.
"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, con el siguiente

TEATRO.

7a. Funcion de la 1a. Temporada.

EL DOMINGO

10 DE ABRIL DE 1842.

Siendo el objeto del Empresario complacer en lo posible á los Sres. concurrentes al Teatro, y llenar igualmente el deseo que se le ha manifestado de algunos de estos, y otros que no pudieron asistir á la funcion que se puso en escena por 1ª vez el Jueves 31 del pasado, para su repeticion, ha creido oportuno hacerlo en la fecha indicada.

Despues de la sinfonia preparatoria á la apertura del proscenio se representará la preciosisima comedia en verso de varios metros, en 5 actos, original de D. *Manuel Breton de los Herreros* con el titulo—

EL CUARTO

DE HORA.

Los entre actos serán sostenidos por la orquesta con escogidas piezas de musica. Terminando la funcion, tambien á pedimento de varias personas respetables, con la interesante pet pieza en un acto—

LA DONCELLA Y LA VIUDITA

O

Mi Secretario y yo.

A las 7 y media.

NOTA.—Se están preparando para la semana entrante dos funciones de distinto genero. La 1ª será la muy preciosa comedia original de *Breton de los Herreros*, no menos interesante que la anunciada, con el titulo—

Una vieja!

Y la 2ª será un drama nuevo, original de Victor Hugo con el titulo

Oliverio Gromwell

ó La Muerte de Carlos 1.°

Los demas por menores se detallarán en las papeletas de costumbre.

Fig. 87. — Programa de la Casa de Comedias correspondiente a la función del 10 de abril de 1842. (Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Museo Histórico Nacional. Montevideo).

REPARTO:

Alfonso	José Cima
Lucrecia	Clarisse Cailly
Genaro	Luis Lelmi
Orsini	Anna Cassaloni
Gubetta	Pedro Figari
Rustighello	L. Scarabelli

Director de orquesta: Clemente Castagneri

"La Nación", 15-IX-1859.

Setiembre, 25.

TEATRO SOLIS.
"Marco Visconti", óp. completa de Petrella. (Ver reparto del 3 de setiembre de 1859).

"La Nación", 24-IX-1859.

Setiembre, 29.

TEATRO SAN FELIPE.
Obertura de la óp. "Nabucco", de Verdi, bajo la dirección de Luis Preti.
"Colegialas y Soldados", zarzuela completa, letra de Luis Olona, música de Hernando, con el siguiente

REPARTO:

Matilde	Matilde Duclós
Susana	Carolina Duclós
La Madre tornera	Carmen Rodríguez
Inés	María Barreda
Don Felipe	José Enamorado
Pascual	Santiago Ramos
Severo	José Olmos
Beltrán	José Chesso

"La Nación", 26-IX-1859.

Octubre, 2.

TEATRO SOLIS.
"La Traviata", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Violeta	Marietta Bedey
Flora	Dodero
Amina	Rosita Dorina
Alfredo	Luis Lelmi
Gastón	Ghinon
Germont	José Cima
Grenville	L. Scarabelli

"La Nación", 27-IX-1859.

Octubre, 4.

TEATRO SOLIS.
"Los Mesnaderos", óp. completa de Verdi con el siguiente

REPARTO:

Amalia	Clarisse Cailly
Maximilio	Pedro Figari
Carlos	Luis Lelmi
Francisco	José Cima

"La Nación", 3-X-1859.

Octubre, 13.

TEATRO SAN FELIPE.
"El Valle de Andorra", zarzuela completa de Joaquín Gaztambide, con el siguiente

REPARTO:

María	Matilde Duclós
Luisa	Carolina Duclós
El Capitán Alegría	José Enamorado
Teresa	María Barreda
Colas	Santiago Ramos
Víctor	Carlos Rico
Marcelo	José Olmos
Lirón	José Govea
Síndico	José Chesso
Pastor	Rafael Garrigosa

"La Nación", 13-X-1859.

Octubre, 16.

TEATRO SOLIS.
"La Cenicienta", óp. completa de Rossini, a beneficio de Anna Cassaloni, con Clarisse Cailly, Marieta Bedey, la beneficiada, etc.

"La Nación", 13-X-1859.

Octubre, 16.

TEATRO SAN FELIPE.
"El Valle de Andorra", zarzuela completa de Gaztambide. (Ver reparto del 13 de Octubre de 1859).
"La Cola del Diablo", zarzuela completa, de Oudrid.

"La Nación", 14-X-1859.

Octubre, 23.

TEATRO SOLIS.
"Luisa Miller", óp. completa de Verdi, con el siguiente

REPARTO:

Walter	Pedro Figari
Rodolfo	Luis Lelmi
Duquesa	Anna Cassaloni
Wurm	L. Scarabelli
Miller	José Cima
Luisa	Marietta Bedey
Laura	Dodero

"La Nación", 18-X-1859.

Octubre, 27.

TEATRO SAN FELIPE.
"El Grumete", zarzuela completa de Arrieta, por Matilde y Carolina Duclós, José Enamorado, etc.
"El Campamento", zarzuela militar, por los mismos.
"Tome mate, che, tome mate", canción americana, por Santiago Ramos.

"La Nación", 27-X 1859.

Octubre, 30.

TEATRO SOLIS.
"La Bendición de las Banderas Orientales", alegoría musical de Luis Cavedagni, por la Compañía Teresina Bagetti, José Cima, etc.
"Nabucco", óp. completa de Verdi, por la Compañía de Teresina Bagetti, José Cima, etc.

"La Nación", 21-x-1859.

Noviembre, 9.

TEATRO SOLIS.
"María de Rohan", óp. completa de Donizetti con el siguiente

REPARTO:

Ricardo	Devotti
María	Teresina Baggetti
Armando	Luis Cavedagni

"La Nación", 7-xi-1859.

Noviembre, 10.

TEATRO SOLIS.
Primer concierto de Martín Simonsen, violinista de S. M. el Rey de Dinamarca, y de su esposa la soprano Fanny de Simonsen.

1.ª PARTE

Cavatina de la óp. "El Trovador" de Verdi, por Fanny de Simonsen.
Fantasía sobre motivos de la óp. "La Muda de Portici", de Auber, por el pianista Arthur Loreau.
"Recuerdo de Bellini", fantasía para violín, por Martín Simonsen.
"Katleen Mavourneen", balada, por Fanny de Simosen.
Introducción y variaciones sobre motivos de la óp. "La Hija del Regimiento", de Donizetti, por Martín Simonsen.

2.ª PARTE

Variaciones de "Los Diamantes de la Corona", de Auber, por Fanny de Simonsen.
"El Bananero", de Gottschalk, por el pianista Arthur Loreau.
"Melodía Húngara", de Liszt, por el mismo.
Andante Spianato, de Ernst, por Martín Simonsen
"El Carnaval de Venecia", de Paganini, por Martín Simonsen.

"La Nación", 8-xi-1859.

Noviembre, 12.

TEATRO SOLIS.
Segundo concierto del violinista Martín Simonsen.
Cavatina de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por Fanny de Simonsen.
"La Vida en el Océano", variaciones burlescas sobre aires americanos e ingleses, por Martín Simonsen.
Serenata de Schubert, por Fanny de Simonsen, acompañada al violín por Martín Simonsen y orquesta.
Fantasía sobre motivos de la óp. "Ernani", de Verdi, por Martín Simonsen.
"Al dolce canto", de Rode, por Fanny de Simonsen.
Andante Spianato, de Ernst, por Martín Simonsen.
"El Carnaval de Venecia", de Paganini, por Martín Simonsen.

"La Nación", 12-xi-1859.

Noviembre, 13.

TEATRO SAN FELIPE.
"Jugar con Fuego", zarzuela completa de Francisco A. Barbieri, por la Compañía Duclós.

"La Nación", 11-xi-1859.

Noviembre, 13.

TEATRO SOLIS.
Himno Nacional.
"María de Rohan", óp. completa de Donizetti. (Ver reparto del 9 de noviembre de 1859).
"Pepa la Cigarrera", zarzuela en 1 acto, con el siguiente

REPARTO:

Pepa	Teresina Baggetti
Curro	Luis Contini
Sacristán	Jover
Estudiante	Luis Cavedagni

"La Nación", 12-xi-1859.

Noviembre, 19.

TEATRO SOLIS.
Cavatina de la óp. "La Urraca Ladrona", de Rossini, por Fanny de Simonsen.
"Recuerdos de Alemania", por el violinista Martín Simonsen.
Romanza de la óp. "Guillermo Tell", de Rossini, por Fanny de Simonsen.
Introducción y capricho sobre motivos de la óp. "Belisario", de Donizetti, por Martín Simonsen.

Bolero de la óp. "Chanteuse Voilée", por Fanny Simonsen.
"El Pájaro en el Arbol", rondó burlesco, por Martín Simonsen.

"La Nación", 18-XI-1859.

Noviembre, 20.

TEATRO SOLIS.
"Marco Visconti", óp. completa de Petrella. (Ver reparto del 3 de setiembre de 1859).
Ultimo acto de la óp. "La Cenicienta", de Rossini.
Director de orquesta: Luis Preti

"La Nación", 14-XI-1859.

Noviembre, 24.

TEATRO SAN FELIPE.

1.ª PARTE

"El Eco", compuesto y ejecutado en la trompa, por Cavalli.
Dúo de la óp. "La Favorita", de Donizetti, por Anna Cassaloni y Luis Lelmi.
Fantasía sobre la óp. "Elixir de Amor", de Donizetti, por el clarinetista Erva.

2.ª PARTE

Romanza de Cavalli dedicada a Luis Lelmi y cantada por éste.
Misserere, de la óp. "El Trovador", de Verdi, ejecutado por Cavalli.
Cavatina de la óp. "La Favorita", de Donizetti, por Anna Cassaloni.

3.ª PARTE

Fantasía sobre la óp. "La Sonámbula", de Bellini, por Erva.
Terceto del "Padre Martínez" (?), por Anna Cassaloni, Luis Lelmi y José Cima.
"Carnaval de Nápoles", por Cavalli.

"La Nación", 22-XI-1859.

Diciembre, 1.º

TEATRO SOLIS.
"Lucía de Lammermoor", óp. completa de Donizetti, por la Compañía que encabezan Ana de Lagarnge, Luis Lelmi y José Cima.
"La Nación", 28-XI-1859

Diciembre, 3.

TEATRO SAN FELIPE.
En la función a beneficio del actor y cantante Carlos Rico, éste canta: Romanza de la óp. "Los dos Foscari", de Verdi.
"El Calecero Andaluz", canción española.
"El Charrán", canción española.

"La Nación", 2-XII-1859.

Diciembre, 4.

TEATRO SOLIS.
"Ernani", óp. completa de Donizetti, por la Compañía que encabezan Ana de Lagrange, Luis Lelmi y José Cima, con intervención del tenor Balestra Galli.
"La Nación", 2-XII-1859.

Diciembre, 8.

TEATRO SOLIS.
"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, por la Compañía que encabezan Ana de Lagrange, Luis Lelmi y José Cima.
"La Nación", 6-XII-1859.

Diciembre, 11.

TEATRO SOLIS.
"Norma", óp. completa de Bellini, por la Compañía que encabezan Ana de Lagrange, Luis Lelmi y José Cima.
"La Nación", 9-XII-1859.

Diciembre, 13.

TEATRO SOLIS.
"Los Puritanos", óp. completa de Bellini con el siguiente

REPARTO:

Lord Gualterio	L. Scarabelli
Elvira	Ana de Lagrange
Sir Jorge	Didot
Lord Arturo	Luis Lelmi
Ricardo	José Cima
Enriqueta	Dodero
Sir Bruno	A. Monteverde

"Polca Lagrange", cantada por Ana de Lagrange.

"La Nación", 12-XII-1859.

Diciembre, 17.

TEATRO SOLIS.
"El Trovador", óp. completa de Verdi, por la Compañía que encabezan Josefina Medori y Rafael Mirate, y que integran además Anna Cassaloni, Arnaud y Pedro Figari.
"La Nación", 17-XII-1859.

Diciembre, 18.

TEATRO SOLIS.
"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía que encabezan Josefina Medori y Rafael Mirate.

"La Nación", 17-XII-1859.

Diciembre, 23.

"María de Rohan", óp. completa de Donizetti, por la Compañía que encabezan Josefina Medori y Rafael Mirate.

"La Nación", 23-XII-1859.

Diciembre, 28.

TEATRO SOLIS.
"Ernani", óp. completa de Verdi, por la Compañía que encabezan Josefina Medori y Rafael Mirate.

"La Nación", 28-XII-1859.

Diciembre, 31.

TEATRO SOLIS.
"Lucrecia Borgia", óp. completa de Donizetti, por la Cía que encabezan Josefina Medori y Rafael Mirate.

"La Nación", 31-XII-1859.

CAPÍTULO III

LA MUSICA DE SALON

SUMARIO: 1. Introducción. — 2. Las Sociedades Filarmónicas. — 3. Carácter y clasificación de las danzas practicadas en el salón, en el Uruguay, hasta 1860. — 4. La Contradanza. — 5. El Paspié. — 6. El Minué europeo y el Minué Montonero. — 7. La Gavota. — 8. El Fandango. — 9. El Vals. — 10. El Bolero. — 11. El Cielito. — 12. La Media Caña. — 13. El Pericón. — 14. Las Cuadrillas. — 15. El Rigodón. — 16. El Solo Inglés. — 17. La Danza de las Cintas. — 18. La Polca. — 19. El Galop. — 20. La Varsoviana. — 21. La Redova. — 22. La Mazurca. — 23. El Chotis. — 24. Las canciones del salón. — 25. El Triste. — 26. Un álbum de canciones montevideanas de 1843.

1. Introduccion. — El salón dieciochesco es en Europa el campo propicio para el gran arte instrumental de la Edad Moderna, que se inicia en la forma de la Suite y se irradia luego hacia todos los géneros instrumentales a través de la estructura tripartita y bitemática de la Sonata. A comienzos del siglo XIX se iniciará en el teatro la historia de la orquesta puramente sinfónica que lleva dos siglos de ensayos y cristalizaciones previas en los salones de París, Londres, Mannheim, Viena o Weimar. Lentamente, en el siglo XIX, el salón desaparece como institución fermental de cultura al ser desplazado por el teatro. Desde luego que esta visión generalizada es, como tal, un tanto rígida, pero de todas maneras nos sirve para ubicarnos ante la función que cumple el salón en Europa y en América.

En el siglo XVIII, pues, el salón es todavía la gran institución predominante donde se desarrolla la teoría de la más alta música sinfónica. Sin embargo, el salón montevideano, modesto y sencillo, no daba para sostener un conjunto instrumental capaz de recibir e interpretar ese tipo superior de música. Sólo recibe en él la corriente de la danza como ejercicio social. Las jóvenes montevideanas en el siglo XVIII dominaban discretamente el arpa, la guitarra y el clave, y su pasión era el baile. Recién en la década 1820-1830 surgen las primeras sociedades filarmónicas que van a levantar el nivel del incipiente salón romántico.

Hay varias descripciones sintomáticas de la tertulia colonial en la Banda Oriental. En abril de 1782, en el "Diario de Aguirre" se

estampan estas palabras sobre la sociedad montevideana: "El baile, el juego, el paseo y la galantería no escasean".[1] En 1807 surgen descripciones detalladas de la época de las invasiones inglesas; entre ellas se destacan las vívidas palabras de Robertson: "Fuí invitado a varias de estas reuniones vespertinas y encontrélas entretenimiento combinado de música, baile, café, naipe, risa y conversación. Mientras las jóvenes valsaban y hacían la corte en medio del salón, las mayores, sentadas en fila sobre lo que se llama *estrado,* charlaban con todo el *esprit* y vivacidad de la juventud. El estrado es una parte del piso levantado en el testero del salón, cubierto con estera fina en verano y en invierno con ricas y hermosas pieles. Los caballeros se agrupaban en distintas partes de la habitación, unos jugaban a los naipes, otros hablaban y otros bromeaban con las damas mientras los más jóvenes, alternativamente, se sentaban al piano, admiraban al cantor o bailaban en fantásticas puntas de pie con graciosísimas compañeras. Me parecía encantador cada paso, figura y pirueta. Todas las damas que ví en Montevideo valsaban y se movían en las intrincadas figuras de la contradanza con gracia inimitable, como resultado de soltura y refinamiento naturales".[2]

De esa misma época data una descripción de las tertulias coloniales redactada por un cronista anónimo que se firma "A gentleman recently returned" y que publica en Londres en 1808 un pequeño libro "Notes on the Viceroyalty of La Plata in South America"; en la página 91 de su opúsculo se lee: "Sus talentos no son muchos y rara vez leen. Su diversión consiste principalmente en cantar y tocar en la guitarra, en lo que pasan muchas de sus horas. Todas parecen aficionadas a la música y algunas de ellas saben tocar el piano. Los aires que entonan son por lo común canciones amorosas y las melancólicas cantilenas del Perú".

Estas descripciones se repiten a lo largo de dos décadas. En 1810 el viajero Julián Mellet observa que "el bello sexo es de una belleza y de una alegría admirables y extremadamente apasionado por el baile y el canto".

El 9 de setiembre de 1823, el teniente de la marina inglesa L. Boutcher Halloran, asiste a una tertulia montevideana y describe las danzas y la conversación, con estas vívidas palabras:

"¿Necesito relatar lo que sucedió a continuación? ¿cuán graciosamente se movía Carolina en el minué inicial? ¿con qué sencilla elegancia estaban vestidas las dos atrayentes hermanas Lisarda y Concepción? ¿qué animados mis comensales? ¿qué fascinantes las numerosas damas?. La habitación parecía un alegre jardín de lozanas flores.

—"Soldado: os propongo retirarnos y cambiar las ropas. Usted me meterá dentro de su uniforme".

Así se hizo y el soldado recién alistado, centelleaba en la danza provocando la alegria y la sopresa en nuestros buenos amigos; todo era hilaridad y buen humor en el interior, pero afuera, la tormenta acumulada (que en este clima es tan repentina como violenta) repiqueteaba en terribles truenos alrededor de la mansión hospitalaria, entremetiendo sus profundos y sombríos murmullos en los intervalos más

suaves de la música; la luz de las bujías empalidecía ante la espantosa llamarada que arrojaban los relámpagos a lo largo de la galería de hierro, alrededor del patio y por las altas ventanas.

Las danzas continuaron. — "Me gustan los bailes españoles, tienen mucha gracia; me gusta la música española: es simple y quejumbrosa; me gusta... pero se nos requiere en el comedor". — "Lisarda, aceptáis mi brazo; en verdad debiérais hablar inglés; sé que lo entendeis perfectamente. ¡Qué! ¿ni una palabra? bien pues, me esforzaré por comprender vuestro español". Las Señoras están sentadas; la comida excelente; los caballeros ofician de trinchadores o criados y se precian de no participar en la comida hasta que sus bellas acompañantes no vuelvan del salón de baile; luego se saborea cada vaso centelleante brindando por los nombres de aquellas que se retiran. A una copa sigue otra copa, pero la música se interpone con su melodía subyugante y nos separa de la copa insidiosa. La danza comienza de nuevo..." (*L. Boutcher Halloran:* "Rescued Fragments of Cabin Memorandums", págs. 57 a 61. Plymouth, 1826).

Al doblar el año 1830 se sienten las primeras auras del romanticismo en Montevideo. Un romanticismo de vena política y poética española y francesa, y de la más pura y exclusiva estirpe italiana en el orden musical. Espronceda, Ochoa, Hugo, Lamartine y Musset fueron los adelantados literarios en nuestro país; Rossini, Bellini, Donizetti y Mercadante, los modelos musicales. Los emigrados argentinos de la época rosista llegan en grueso número a fines de la década 1830-1840; no son precisamente, los que van a inaugurar el ciclo romántico en nuestro medio, pero sí a prestigiarlo poderosamente a través de Echeverría, Mármol, Alberdi, Gutiérrez, Mitre o Sarmiento, cuyas obras se imprimen y circulan profusamente en Montevideo. El salón romántico los recibe fraternalmente y su apogeo luce refulgente en 1840.

En realidad los adelantados nativos del romanticismo surgen alrededor de 1830 y son jóvenes de antiguas familias montevideanas que han marchado a Europa a completar su educación y vuelven de ella tocados por el "mal del siglo": una melancolía nostálgica que se expresará luego en sus lamentaciones poéticas de peregrinos o en sus piezas pianísticas donde no faltan los inevitables títulos de "Una lágrima", "Ante la tumba de la amada", etc. Destácase entre ellos Cándido Juanicó, cuya vinculación personal con Espronceda, aún no debidamente estudiada, lo transforma en uno de los precursores de la edad romántica en el Río de la Plata. Julio Lerena Juanicó en su precioso libro "Crónica de un hogar montevideano durante los tiempos de la Colonia y de la Patria Vieja" (Montevideo, 1938), transcribe algunos fragmentos de su epistolario y nos da el tono preciso de una época, apenas conocida en este aspecto. Corresponde, pues, detenerse un instante a este respecto.

Cándido Juanicó, discretísimo pianista, discípulo a la sazón del Conservatorio Real de Música de Lieja, actúa en un concierto ante Guillermo, rey de los Países Bajos en mayo de 1829. Cuando comunica a su hermano mayor Carlos este acontecimiento y le dice: "heme aquí transformado en artista real", éste, le observa amable-

mente con estas firmes palabras como convenía a un sudamericano consciente de un destino histórico que recién amanecía:

..."he de reprobarte también, aunque de paso, ese alucinam.[to] frivolo con que te glorias en verte transformado en artista Real. No olvides jamás que el Rey no es más hombre que otro cualq.[a], y que un hijo de America debe tener por principios los republicanos que felizm.[te] rigen en tu país. El entusiasmo que da la libertad bien entendida es el mas noble que existe, porque reproduce el de todas las virtudes sociales. Te he hecho esta indicac.[n] solo p.[a] q.[e] no te dejes dominar de las ideas *realistas,* que han sido el azote de la desgraciada España... Es cierto q.[e] p.[r] desgracia la America se halla aun sufriendo las convulsiones q.[e] trae consigo toda revoluc.[n], pero el infortunio acaba por hacer sabio al que lo padece con constancia".

A su retorno a Montevideo, Cándido Juanicó da a conocer "La invitación a la danza" de Weber en los salones de Montevideo junta-



Fig. 88. — Pianoforte "Erard" de principios del siglo XIX que perteneció a la familia Massaferro. (Museo Histórico Nacional. Montevideo).

mente con la producción poética de los escritores españoles de 1830 a quienes ha conocido personalmente durante su fecundo viaje por Inglaterra, Francia y España.

Desde el punto de vista musical y fuera del acto social de la danza, en los salones uruguayos de esa época brilla el aria de ópera italiana y las canciones para canto con acompañamiento de pianoforte y guitarra cuyo índice evidente es el álbum manuscrito por José

Aniceto de Castro en 1843, de 79 piezas uruguayas, argentinas y españolas que se conserva en el archivo de la Iglesia de San Francisco y que vamos a analizar páginas adelante.

Las sociedades filarmónicas levantan el nivel de las tertulias y el simple acto de sociabilidad burguesa adquiere un tono más trascendente; música, política y poesía se agitan por partes iguales en los salones montevideanos.

Los tristes acontecimientos de la Guerra Grande, lejos de interrumpir la vida del salón montevideano, la robustecieron poderosamente y durante los primeros tiempos le dieron el tono político imperante, sin perder los atributos de sociabilidad superficial representados por la danza de salón. Tanto en el Cerrito como en Montevideo, tanto entre los sitiadores como entre los sitiados, el salón romántico brilla con todos sus prestigios. Y he aquí lo más curioso: en plena Guerra Grande, al anochecer, cruzan a veces las líneas de fuego las principales damas de Montevideo para asistir a los bailes y retretas del Cerrito. Es de suponer que otro tanto hacen a su vez las damas oribistas.

En 1850, el gran violoncelista y pintor Amadeo Gras tiene establecido en Montevideo su taller de daguerrotipo en color, y en abril de ese mismo año actúa con resonante éxito juntamente con Camilo Sívori en el Salón del "Baile Mensual" y en la Casa de Comedias. Y bien: a mediados de ese mismo año, la esposa de Gras escribe a uno de sus hijos: "Tu padre va muy seguido al Cerrito. A veces se queda a dormir por allá. Tú sabes cómo lo aprecian Oribe y Doña Agustina y cómo le complace a ésta escuchar buena música". Por esa misma época, Matilde Stewart —casada luego con Melchor Pacheco y Obes— dama prominente de la sociedad del Montevideo sitiado, cruza la línea para asistir a las audiciones de las bandas oribistas: "Anoche fuimos con Rosita y Matilde Stewart a una retreta en el Cerrito", comunica otra vez a su hijo, la señora de Gras, en 1850.[3]

La actividad social en el salón del campo sitiador es ponderable. En el "Diario" de Francisco Solano de Antuña, se reseñan numerosas festividades; entre ellas, fué memorable la de las fiestas mayas de 1845 en el Miguelete, justamente en uno de los momentos de intensa actividad bélica de la Guerra Grande. El 24 de mayo de ese año, Solano de Antuña asienta en su diario: "Mal tiempo —viento fuerte y frio del S.O. Y, sin embargo, corren los coches al baile del Coronel Maza". Sigue el día 25 de mayo, el siguiente comentario: "El baile estuvo magnífico, a pesar del tiempo. Habia 142 damas de baile extramatronas, buena música, iluminación, y lindos adornos en el salón de 35 varas de largo y 20 de ancho". Un día mas tarde, el 26, sigue ocupándose de este acontecimiento: "Todas las conversaciones son del baile, por lo alegre y ordenado que estuvo".[4]

Al promediar el Sitio de Montevideo, en 1847, se festeja en la

ciudad sitiada, el casamiento de la reina de España Isabel II, con una brillantísima recepción. Truenan esta vez también los cañones, pero no buscando la muerte sino en fragorosas salvas para dar comienzo al baile. Extraeremos de la crónica minuciosa que hizo el "Comercio del Plata, el 12 de febrero de 1847, los párrafos pertinentes a este capítulo:

"Todos saben cual fué el local; la casa del Sr. Rivas en el costado derecho de la Plaza de la Independencia, fuera del Mercado. A la entrada, en la ancha vereda que alli hai, se habia formado un portal provisorio, elegante y decorado con escudos y letreros que decian *¡Viva Isabel 2.ª!*"... "Por fin como a las diez de la noche empezaron las salas a poblarse de damas y caballeros, que revelaban con elegante evidencia el afanoso trabajo de modistas y de sastres en la semana anterior, las gravísimas consultas de *Psichées* y de *Courriers des Salons*"... "La orquesta la componian dos músicas; una de ellas contratada por la Comisión, y la otra, de la fragata francesa Africana, ofrecida por el Sr. Almirante Lainé. Cada banda tocaba alternativamente una de las piezas que se bailaban"... ..."Pasadas serían las diez y media, cuando la Fragata de S.M.C. "Perla" cuya iluminación de *mil faroles* no pudo lucir por el recio viento que se levantó, hizo una salva de 21 cañonazos, señal de empezar el baile, que comenzó, en efecto, por unas cuadrillas, á que siguieron otras y otras sin número, y valses de numerosas parejas, y la reina de la moda, la indispensable *Polka*. No es facil describir la vista que ofrecian entonces esos salones, poblados por 700 á 800 personas, moviéndose y ajitándse en todas direcciones, al son de excelente música, y luciendo elegantes trajes y tocados, de variedad infinita. Los valses principalmente eran de hermoso efecto, bailando á la vez en cada salón al pie de setenta parejas"...

Empero, el salón montevideano no es sólo baile y sociabilidad burguesa; es también, decíamos, música, estudio, política, literatura. Durante más de diez años se establece en Montevideo una dama patricia argentina de la época rivadaviana que colabora en el prestigio del salón en nuestra capital: doña Mariquita Sánchez de Mendeville. Como Madame Sevigné moldea en acicalados preceptos la educación de sus hijos; pero también como Mariana Pineda borda con sus hábiles manos las primeras banderas de la patria en los turbulentos días de mayo. Una Sevigné republicana; una Marianita Pineda sin trágico desenlace. En su colección de cartas, recientemente publicada, fechadas casi todas ellas en Montevideo ("Biografía de una época. Cartas de Mariquita Sánchez", Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1952), aparecen numerosos documentos del salón montevideano, desde 1839 hasta 1854. En ocasión de su cumpleaños, el 3 de noviembre de 1842 escribe desde nuestra ciudad a su hija Florencia: "Mi fiesta la han celebrado con cuarenta onzas. La señora del Cónsul francés es otra hija más que tengo. Toca el piano perfectamente, como Esnaola. Pone un libro y lo toca como si lo hubiera estudiado. Se vino la vispera a casa con Albina. Estudiaron un dúo de piano y harpa. Yo sé del estudio y de todas las locuras que hacían para divertirme mi día. Lo lucieron a la noche, y ayer comieron con sus dos maridos aquí, y repetición a la noche, de modo que tres días me han dado música". Correctísima arpista, doña Mariquita Sánchez, admirada con veneración por los emigrados argentinos, reune en sus salones montevideanos a la flor de la intelectualidad romántica.

Al promediar el siglo XIX, el salón, modesto y provinciano en la época indiana, brillante y fecundo entre 1830 y 1850, desaparece como fuente de fermentación cultural en el orden de la música para transformarse otra vez en un mero acto de sociabilidad. Las sociedades filarmónicas emigran del salón para buscar un público más numeroso y rico en apetencias culturales y realizan entonces sus funciones en los teatros y en los conservatorios. El salón, fuera de la práctica del baile social, sólo recoge unas migajas del arte sonoro que comienza a entrar en un período de severa profesionalidad en el ejecutante y de profunda necesidad de cultura en el auditor.

2. Las sociedades filarmónicas. — Las tertulias coloniales, habíamos dicho, tan sólo albergaron en su seno familiar, la danza, la canción y la interpretación de trozos instrumentales en el arpa, la guitarra o los claves. A este último respecto, Isidoro De-María nos habla del "clavicordio ó salterio, aquellos pintados de verde, como el de doña Isidora".[5] Puede suponerse que se refiere al viejo clave de cuerda punteada y no precisamente al clavicordio, ya que, líneas más abajo, se preocupa en diferenciarlo claramente del pianoforte a macillos, importado a principios del siglo XIX. El Montevideo indiano, recibe, pues, de Europa, la expresión menos trascendente del salón dieciochesco.

Empero, cuando las primeras auras del Romanticismo llegan a estas playas, el salón levanta su nivel estético a través de las primeras sociedades filarmónicas. En ese sentido, entre 1827 y 1853, se suceden en el Uruguay, seis organizaciones filarmónicas que cumplen con más buena voluntad que suficiencia técnica, el destino etimológico de la palabra "filarmónica", esto es, amante de la armonía:

1827 — "Sociedad Filarmónica" dirigida por Bernardino Barros.
1831 a 1835 — "Sociedad Filarmónica" dirigida por Antonio Sáenz.
1840 a 1850 — "La Filarmónica" de Minas, dirigida por Hermenegildo Arce.
1849 — "Sociedad Filarmónica" dirigida por Ignacio Pensel.
1850 — "Sociedad Filarmónica" dirigida por Manuel Mochales.
1853 — "Sociedad Filarmónica" dirigida por Luis Preti y José Amat.

La Sociedad Filarmónica de 1827 se presentó por primera vez el 8 de junio de ese año, presumiblemente, en un salón montevideano. Tenía las características exactas de este tipo de organizaciones, donde alternaban profesionales y aficionados, voz e instrumento, música de cámara y arias de ópera.

El cronista del "Semanario Mercantil de Montevideo" escribió al día siguiente este pomposo comentario:

"SOCIEDAD FILARMONICA. A las siete de la noche del dia de hayer los miembros de la Sociedad Filarmonica de esta Ciudad presentaron la primera de sus funciones públicas á un concurso lucido de Ciudadanos. Se Habrió esta brillante Escena con el Trio de Piano compuesto por el Profesor M. Von Esch. Despues de un pequeño interbalo de baile se executó un Concierto general donde el hábil Flautista D. Bernardino Barros hizo lucir la harmonia, y dulzura de su instrumento. Concluyó este Delicioso Entretenimiento con el Dueto Buffo *Se inclinassi á prender moglie* del inimitable Rossini.

En este Acto no menos sociable que decoroso, y Espartano nada se manifestó tan digno de elogio como la decidida aplicacion que la Juventud Montevideana descubrió hacia este objeto encantador. La musica es acaso el único de las Artes que sabe dulcificar, amaestrar, y comunicar á los Espíritus un cierto grado de energia más poderoso en efecto, de lo que comunmente se juzga. Si tratara de analizar mis ideas sobre esta materia, diría que la lucida juventud se me presento en aquel momento semejante á los moradores de la Arcadial Atenas, y otros Pueblos guerreros de la remota antiguedad, que mezclaban los coros musicales entre las filas de los combatientes. Jamas podré olvidar los diversos efectos, que lograva producir Timotheo en el alma de Alexandro por los modos musicales yá lydiano, yá phrygiano: y qualesquiera que no desconosca los principios de Phytagoras, de Thales, de Platon y de Aristoteles observará, que su verdad es probada por las leyes de Lycurgo, y por los hechos, que nos han conservado los mas célebres Historiadores.

Tengo por ahora la singular satisfaccion de anunciar al publico este primer ensayo de nuestra virtuosa Juventud: y se puede esperar, que si sus progresos son iguales, á los que hán adquirido en tan pocos dias, en breve llegarán á los ápices de la perfeccion".[6]

Ninguna otra noticia nos ha llegado de este primer intento. Quizás quedara luego reducido al ámbito familiar, sin otra proyección pública.

La Sociedad Filarmónica de 1831 fué organizada y conducida por el músico español, director de la orquesta de la Casa de Comedias, Antonio Sáenz y perduró hasta 1835. Constituyó, en realidad, la primera orquesta sinfónica de aficionados con que contó el país, ya que la anterior tan sólo realizó las "academias" o misceláneas musicales sobre la base de solistas, bien conocidas en la época.

El 19 de agosto de 1831 comenzó a aparecer en los periódicos montevideanos el siguiente aviso que, a nuestro entender, fué el punto de partida de la segunda Sociedad Filarmónica con que contó el Uruguay:

"ANTONIO SAENZ, profesor y maestro de música, habiendo sido invitado por algunos amantes de ella para el establecimiento de una escuela de enseñanza instrumental, canto y composicion, ha dispuesto establecerla bajo los auspicios de su buena disposicion y la loable aficion del jeneroso publico Montevideano.

Abrirá la escuela en su casa morada calle de Santiago N.° 41, junto al Correo, donde los aficionados que deseen honrarle con su asistencia, podrán aprender solféo, canto, piano, y composicion, por los mejores principios y métodos del conservatorio de Paris y otros suyos. Podrán tomar lecciones de los once instrumentos de cuerda y viento con que ha servido ya al respetable publico de esta capital, y con los cuales ha conseguido agradar y ser aplaudido del de Buenos-Aires. Los dias de leccion por ahora, seran Mártes, Jueves y Sábado, desde las seis de la tarde hasta las nueve de la noche, pagando cada discipulo cinco pesos mensuales. Tambien se compromete á dar lecciones en las casas que lo soliciten. El profesor se lisonjea de quedar tan airoso y satisfecho en Montevideo, como lo ha conseguido en Europa, donde ha visto discípulos suyos figurar en conciertos y orquestas con brillantez y aplauso en pocos meses. El conocimiento que tiene de todos los instrumentos musicales, sus

escojidos métodos y práctica de enseñanza, le dan la suficiente garantía para abrir su escuela. Los once instrumentos con que en este teatro y en el de Buenos-Aires (el dia 3 del actual) ha tocado, son, violin, flauta, violoncelo, octavin, corneta de llaves, clarinete, trompa. guitarra, viola ,piano y contrabajo".[7]

Isidoro De-María publicó en el "Montevideo Musical" de 1885 la primera crónica retrospectiva sobre la filarmónica de Sáenz,[8] y luego la transcribió, cinco años más tarde, en el tercer tomo de su "Montevideo Antiguo". En ella se refirió concretamente a los músicos que la integraban y que ocupaban los siguientes atriles:

Director: Antonio Sáenz.

Violines: Agustín Salas, Pedro García Sienra, Mariano Labandera y los dos hermanos Piñeiro.

Contrabajo: Antonio Castro.

Flauta: León Ellauri.

Octavín: Juan Pedro González.

Clarinetes: Diego Furriol, Ramón Veira, Basilio Alcorta, José María Navajas y Agustín Salas.

Fagot: Juan Antonio Labandera.

Corneta de llaves y trombón: Salvador Jiménez.

Clarín y flauta: Tomás Fernández.

Trompas: Modesto Díaz y Justino Aréchaga.

Figle: José María Aguirre.

Trombones: Antonio Martorell y Juan Salduondo.

Redoblante, platillos y clarinete: Francisco Lasala.

Local de ensayos: calle de Santiago, N.° 41.

La organización de esta filarmónica perduró por cuatro años y el viejo cronista, que asistió a sus ensayos, explicó el sentido y la obra realizada con estas palabras: "Entonces la formación de una Sociedad Filarmónica, compuesta de personas distinguidas de la sociedad de Montevideo, era una gran cosa; y según las crónicas, la noticia de su organización y los nombres de los *pichones* que campeaban en ella, produjo mucha alegría en las muchachas, que hacían sus alegres cuentas, contando cada una con la esperanza de oír sus armonías en el estrado, ó de echar el anzuelo para pescar novio. Cuando estuvieron prontos para exhibirse, se estrenaron en los principales salones, dando aquí y allí sus serenatas uniformemente vestidos á lo polaco, que daban golpe los diablos. Vamos, se lucían lo mismo en lo de Navia, Caveillón, Furriol, Maturana y Arraga, que en casa del Ministro Vázquez. Tanto crédito ganaba, que la empresa del teatro se empeñó con el director para que se prestase la Filarmónica á ir á tocar una noche de función; y allí la tuvimos formando la orquesta con su bonito uniforme, llevándose la palma y las miradas por de contado, de las de los palcos y cazuela. Otras veces concurría á las funciones de iglesia, donde excusado será decir que se lucía, atrayendo con la novedad gran concurrencia de fieles cristianos".[9]

La intervención más descollante de la Sociedad Filarmónica de Sáenz, se produjo en los festejos del tercer aniversario de la Jura de la Constitución en 1833, en que sus integrantes interpretaron en la Catedral, la Misa Solemne del propio Sáenz, escrita especialmente para este fasto y que, según "El Investigador" fué "executada en su mayor parte por aficionados bajo su direccion". Al promediar el año 1835, se disolvió esta organización memorable. Sáenz siguió al frente de la orquesta del teatro y los músicos que la integraban cumplieron otros destinos en la vida pública o en la privada.

La Filarmónica de la localidad de Minas actuó en la época de la Guerra Grande (1843-1851) y fué dirigida por Hermenegildo Arce. La importancia de este hecho musical se reflejó sobre la toponimia del país, al punto de que uno de los cerros que circundan la ciudad de Minas, lleva hoy el nombre de "La Filarmónica" por haber sido el lugar de ensayo de la incipiente orquesta minuana.

En marzo de 1883, Daniel Muñoz escribió el primer comentario que conocemos acerca de este conjunto. Al año siguiente lo transcribió en el tomo de "Colección de Artículos" que bajo el seudónimo de Sansón Carrasco publicó en Montevideo.[10] Con la imprecisión proverbial de los memorialistas finiseculares, Daniel Muñoz fijó la fecha de la actuación de La Filarmónica "allá por los años cuarenta y tantos". No obstante, don Aureliano G. Berro, aseguró que se había creado alrededor de 1833, en la época en que el poeta Bernardo P. Berro, mucho antes de ascender a la presidencia de la República, tenía costumbre de visitar periódicamente la ciudad de las sierras. Veremos más adelante que esta última fecha es inexacta. El artículo de Sansón Carrasco nos trae el nombre de sus organizadores y dice así:

"A la derecha se ve un cerrito precioso, muy redondo, el mas cercano al pueblo, en cuya falda mueren las tapias del Cementerio. Llámase aquel Cerrito *de la Filarmónica,* y cuenta su historia que el nombre le viene por haber sido, allá por los años cuarenta y tantos, punto de reunión de varios jóvenes que habian organizado una sociedad musical en la que figuraban Santiago Boada, Guillermo Bonilla, Ramón Matta, Angel y Pedro Pico, Timoteo Rodriguez, Jorge Carballido, Eulogio Ladereche y varios otros, todos vecinos de la villa, gente alegre y dispuesta siempre a divertirse. Este tocaba el violín, aquel soplaba el clarinete, el otro manejaba el fagot, cual empuñaba el trombón, tal pifiaba en la flauta, y hasta no faltaba quien hiciese retumbar el bombo, tarea que creo estaba a cargo del señor Ladereche, hoy respetable y estimado hacendado del departamento.

Por qué iban los filarmónicos minuanos á ensayar al cerrito, es cosa que nadie ha querido contarme, pero fácilmente se comprende que aquel alejamiento era impuesto por el vecindario, al cual le sería insoportable la algarabía que armaban en los ensayos aquellos devotos de Euterpe.

El hecho es que ensayaban en el cerrito, y cuentan las crónicas que no quedó en todos aquellos contornos ni un lagarto ni una víbora, espamtadas todas las alimañas y sabandijas con la barahunda que allí metían los músicos, a quienes podria llamárseles músicos de la legua... por el hecho de ejercitarse a una legua del pueblo. Pero no se crea que los desterrados al cerrito lo pasaban del todo mal, pues, so pretexto de hacer oir lo que ensayaban, llevaban allí a todas las familias del pueblo, y con este motivo se bailaba á más y mejor sobre la verde alfombra de pasto que tapiza aquella verde colina".

El comentario posterior de Aureliano G. Berro, fija una fecha más remota y habla concretamente de su director, Hermenegildo Arce. Evidentemente, si la Filarmónica, tal como asegura Berro, se fundó en 1833, su director no pudo haber sido Arce, por cuanto éste contaba en ese entonces seis años de edad. De todas maneras, corresponde transcribir su comentario:

"Por ese tiempo [1833], Berro tomó la costumbre de concurrir todos los sábados a la que es hoy ciudad de las sierras, solicitado por las numerosas amistades que se había creado. A iniciativa suya se fundó la sociedad musical y coreográfica "La Filarmónica", cuyas sesiones tenían lugar en los suburbios de la villa, en una casa situada sobre un pequeño cerro que lleva ahora ese nombre original y que limita la planta urbana por el extremo del Este.

"La Filarmónica" creó y sostuvo una orquesta, que dirigía el maestro Hermenegildo Arce, venerado como un genio por la tradición minuana. Las cuerdas de las arpas, violines y guitarras que los músicos empleaban, y que componía su instrumental, eran fabricadas por ellos mismos, reconociéndosele a don Bernardo especial destreza en la materia. "La Filarmónica" no solo celebraba sus tenidas en el local de sus ensayos y estudios, sino que, como se usaba entonces en Montevideo y se usó después en las poblaciones rurales, obligaba a la improvisación de bailes y fiestas en las casas de las principales familias, concurriendo a ellas con ese objeto, mediase o no previa invitación. Berro tocaba también el piano y cantaba con bastante corrección".[11]

Hermenegildo Arce, nació en Minas el 13 de abril de 1827 y era hijo de Antonio Arce y Antonia Caballero, nativos ambos de esa localidad. Recibió lecciones de música del maestro Santiago Boada, director de la banda de Minas, se inició en el estudio de la guitarra y llegó luego a dominar correctamente la técnica del violín. Entre sus obras se destacaron el Minué "La confesión de mi constancia" y el vals "El tonelete". Según un comentario aparecido en una "Guía" de Minas a fines del pasado siglo: "Pasado algún tiempo, se retiró a Mercedes en donde desempeñó el cargo de maestro de banda y director de orquesta. Allí deben existir sus principales obras. Al año siguiente regresó a Minas, su suelo natal, para rendir su vida".[12]

En resumen, corresponde decir que La Filarmónica de Minas fué fundada en la década 1840-1850 y que significó un verdadero acontecimiento en la historia de la música en el interior del país donde, fuera del baile social, en la primera mitad del siglo XIX, constituyó un hecho insólito. En el siglo XVIII, por el contrario, la vida aldeana fué más autónoma, dadas las lentas vías de comunicación con Montevideo, y ello determinó que en algunas poblaciones como Soriano, por ejemplo, sus habitantes se bastasen a sí mismos en materia musical. En la pasada centuria, la diligencia substituye a la carreta y así veremos a don Bernardo Berro, realizar sus "fines de semana" en Minas como un vulgar montevideano de nuestros días. La absorción de la capital es mucho más intensa en la pasada centuria y ello atenta contra la formación de un núcleo local de cultores musicales.

La Sociedad Filarmónica de 1849 fué dirigida por Ignacio Pensel y se presentó el 1.° de julio de ese año en la Casa de Comedias. En esa oportunidad actuó el violinista Carlos White, director de la orquesta de la fragata británica "Raleigh" que se hallaba surta en el puerto de Montevideo. Debe destacarse que en esta oportunidad Pensel dirigió, entre otras obras, la obertura de la ópera "Don Juan" de Mozart.[13]

Fué, en realidad, un intento aislado y circunstancial que no llegó a tener repercusión en los ambientes del salón montevideano.

La Sociedad Filarmónica de 1850 fué organizada por Manuel Mochales, músico español al que nos hemos referido en la página 148, a propósito de su actuación como director de orquesta en la Iglesia de San Francisco en 1846. Sin embargo, esta sociedad tuvo vida efímera; el 21 de setiembre de 1850 realizó su primera y única audición en los almacenes de don João Figueira y en ella actuaron la Sra. Moré de Yeus, Angel Scotto y otros aficionados juntamente con una orquesta dirigida por Mochales.[14]

La Sociedad Filarmónica de 1853 fué acaso la de mayor trascendencia después de aquella que en 1831 dirigió Antonio Sáenz. Esta nueva sociedad se hallaba dirigida inicialmente por Luis Preti y, a partir de su segunda audición, por José Amat. Su primer concierto se realizó el 22 de agosto de 1853 en casa del Sr. Tobal y la orquesta dirigida por Luis Preti se hallaba integrada así: violines: Green, Carreras, Montaner, Rivas y Preti; viola: García; violoncelos: C. Marques y Carlos Guido; contrabajo: Duthilloy; flautas: Elía y Cerone; clarinete: Claveri; corneta a pistones: Oughterson; timbales: Renna.[15] El 1.° de octubre se brindó el segundo concierto y el 22 de noviembre el tercero. En estas dos oportunidades, José Amat, distinguido músico español, organizó y dirigió el repertorio dando a conocer algunas partituras suyas. En el capítulo dedicado a los Precursores, volveremos a encontrarnos con Amat en su doble condición de compositor y cantante.

El programa del tercer concierto, elaborado de acuerdo con el criterio de miscelánea vocal e instrumental tan caro al salón europeo de mediados del pasado siglo, fué el siguiente:

PRIMERA PARTE

1. Cavatina de la óp. "Nabucco", de Verdi, por Eduarda Mansilla.
2. Plegaria de la óp. "Moisés en Egipto", de Rossini, por la Srta. Tomkinson y los Sres. Krutisk y Klengel.
3. "El adiós", de José Amat, dúo de salón por la Srta. Vasquez y José Amat.
4. Dúo para violín y piano, de Bériot, por Vaeza y Luis Preti.
5. "El viajero", de Schubert, por Krutisk.
6. Solo de concertina sobre motivos de la óp. "Oberon", de Weber, por el Sr. Ziesemann.
7. Serenata de la óp. "Don Pasquale" de Donizetti.
8. "El ruiseñor", romanza para canto y flauta, por la Srta. Tomkinson.

1. Trío para piano, violín y violoncelo, de Meyseder, por Valentina Illa de Castellanos, Luis Preti y Carlos Guido.
2. Dúo de la óp. "Elena de Feltre", por la Srta. Tomkinson y Carlos Guido.
3. "Era mentira! soñé" y "Sus ojos", de José Amat, cantadas por su autor.
4. Variaciones para flauta y piano sobre un motivo alemán por los Sres. Vaeza y Elía.
5. Quinteto (?) de la óp. "Lucía de Lammermoor", de Donizetti, por la Srta. Tomkinson y los Sres. José Amat, Krutisk, Carlos Guido y Klengel.
6. "Invitación a la danza", de Weber.

Las actuaciones de esta Sociedad Filarmónica evadieron el círculo meramente social y los periódicos montevideanos comentaron elogiosamente sus audiciones. Así, el "Comercio del Plata" dijo: "Hemos dicho antes de ahora que la Sociedad Filarmónica era ya una adquisición para Montevideo; las circunstancias pasajeras en que se halla el pais pueden quizás hacerle daño, pero ya se ha dado el ejemplo, se han vencido las resistencias y obstáculos de una iniciativa y Montevideo no se verá en mejores días privado de esta interesante asociación"... "En el último concierto no solo se cantó en italiano y en alemán, sino que tambien hubo canciones en nuestra rica lengua. Estas fueron los romances del Sr. Amat, traducidos del portugués por el Sr. D. Carlos Guido, y que forman parte de una colección de 12 piezas tituladas *Las noches del Plata* que actualmente se imprimen en París, y que el Sr. Amat dedica a nuestra sociedad".[16] Tratábanse estas últimas, de los poemas de Gonçalves Dias puestos en castellano por Guido, en versión rítmica.

En 1853 se comienza, pues, a oír los "lieder" de Schubert y el repertorio de Weber. No obstante, esta entidad se disuelve tranquilamente al año siguiente, pero la semilla había sido lanzada en tierra propicia y diez años más tarde, cuando se funda la última y definitiva Sociedad Filarmónica de la década 1860-1870, los mismos nombres aparecerán de nuevo y prepararán la llegada de Gottschalk, el más alquitarado exponente de la música de "salón-concierto".

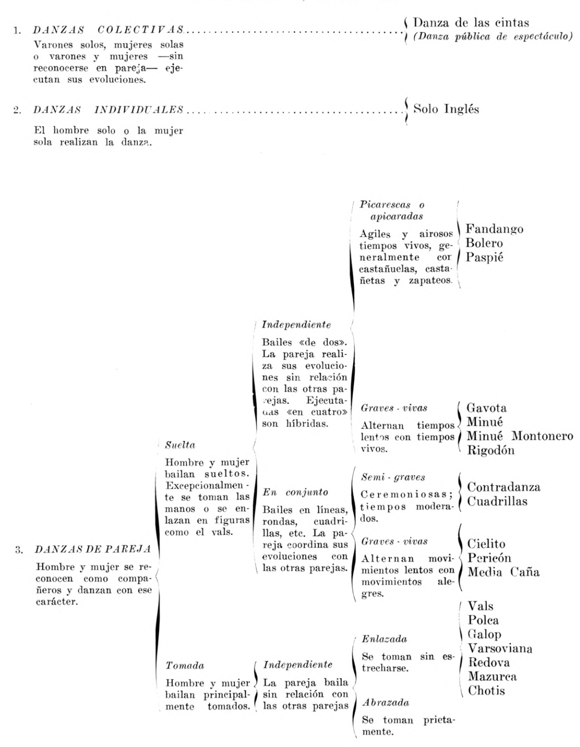
3. Carácter y clasificación de las danzas practicadas en el salón, en el Uruguay, hasta 1860. — La danza de salón en el Uruguay se desarrolla en dos grandes etapas como corresponde a los últimos doscientos años en todo el mundo occidental: en el siglo XVIII hasta 1840 se desenvuelve bajo el signo de la *danza de pareja suelta,* ya independiente como en el Paspié, la Gavota o el Minué, ya de conjunto como en la Contradanza o las Cuadrillas; desde 1840 hasta fin de siglo, bajo la forma de la *pareja tomada independiente — enlazada,* como en el Vals, la Polca, la Mazurca o el Chotis.

Juan Bautista Alberdi, exilado a la sazón en Montevideo, nos dejó en 1838 una notable descripción de la antigua forma del baile dieciochesco que se ha prolongado hasta ese entonces: "El primer cuidado para el éxito de una tertulia, es el de elejir un buen basto-

nero. Del bastonero depende el tono de la tertulia y no del dueño de casa, que no se ha de poner á sacudir a las concurrentes para que se despierten, si están taimadas. El bastonero debe ser de necesidad, hombre bromista, alegre, que vive en perpetua risa, que se ríe de todo, menos de lo que es risible, hombre de esos que las señoras viejas dicen al mencionar: —qué alaja!, que moso! qué cortesia! dichosa la niña que lo merece! Sus atribuciones son: — desde luego hacer bailar minué á todo el mundo. Desgracia para él si comienza por otro baile! quedará en la opinión de un *camilucho*. Tanto valiera el principiar á comer por el guisado y nó por la sopa. Pobre de él, si antes que todas las señoras hayan concluído de bailar minué, pasa á otra cosa"... "En seguida debe pasar á contradanza y precisamente á contradanza. Tras de la sopa el asado: nada más lógico. Alterar este orden inmemorial, fuera echar por tierra todo órden. Qué parecería una cuadrilla despues de los primeros minuetes? El bastonero debe conocer todas las afinidades de corazón y de figura y hacer que ellas presidan sus elecciones al querido con su querida: al viejo con la vieja: a la fea con el feo: á la linda con el lindo: á la rica con el rico: si hay una tuerta y un tuerto, los dos: si hay un sordo y una sorda, los dos: nada de confusion ni de barullo: que se crucen las obejas; la gente, ande en armonia. Ahora viene la cuadrilla. Los elegantes deben correr, y arrebatarse las cabeceras: es un deber de modestia y de obsecuencia. Se debe bailar la Cuadrilla, con los ojos en los pies, á ver que tal se portan, por que el baile, es asunto todo de los pies, y nada de la cabeza, de la boca, de los ojos. Todo solo debe ser coronado por una salva, aunque sea mas frio que beso de vieja". [17] Alberdi conocía muy bien la tela en que bordaba su comentario.

Quince años más tarde, en 1854, el panorama ha cambiado por completo. Oigamos al cronista social del "Eco de la Juventud Oriental" de ese entonces, quien describe el salón de baile y pone en boca de una señora de cierta edad estas palabras, con sarcasmo: "Pues! el modo de bailar de la época... Observe V. sinó esa pareja que pasa en este momento... el brazo del mozalbete abarca la cintura de la joven como si se agarrase á una tabla de salvacion... su cuerpo forma uno con el de la niña"... "Hoy el honesto *minuet* es fastidioso, ridículo, inadmisible; la garbosa *contradanza* idem idem, idem: la *cuadrilla* es lo único que conservan de mis benditos tiempos, y esta misma porque la esplotan en pró de nada laudables intenciones"... "Hoy, caballero, nuevos bailes, muy lindos, muy graciosos en verdad, han substituído á aquellos de mi tiempo, monótonos é insípidos: tales son la *Polka*, el *Schotis*, el *Vals á vapor*, la *Mazurka*, etc. etc.; bailes todos tan garbosos como honestos, y esto es porque la civilización nos invade á pasos agigantados... Tal era la mordacidad con que pronunciaba estas palabras la buena de la señora, que llegó al estremo de impacientarme en alto grado cuando hizo mención

CLASIFICACIÓN DE LAS DANZAS PRACTICADAS EN EL SALÓN, EN EL URUGUAY, HASTA 1860



de la mazurka!... la mazurka... mi baile predilecto y delicioso... ¡Oh! fué cosa de abrasarme"...[18]

Dos sobrevivencias de las antiguas danzas corales batallan en el siglo XIX con las danzas de pareja independiente: las Cuadrillas y, posteriormente, los Lanceros. Desde Montevideo, en carta fechada el 18 de julio de 1844, doña Mariquita Sánchez de Mendeville, nos revela este estado de cosas: "Tocaron cosas preciosas y bailaron las señoras lindísimas cuadrillas y valses".

Una veintena de danzas se practican en el salón uruguayo desde el coloniaje inclusive hasta mediados del siglo XIX. De entre ellas hay tres de típica prosapia criolla: el Cielito, el Pericón y la Media Caña; a partir de 1820, estas tres danzas pasan a los teatros y a los salones, pero sin perder su vigencia folklórica. Existe además una danza pública o de espectáculo que se da en las calles montevideanas: es la Danza de las Cintas o Danza de Trenzar que aunque no pertenece al salón, la hemos incorporado a este capítulo por tratarse de una proyección colectiva del baile social.

Para la clasificación, desde el punto de vista coreográfico, de este repertorio de danzas, hemos adoptado el sistema notablemente claro del musicólogo argentino Carlos Vega en el cual se adoptan y adaptan criterios consagrados, especialmente el de las clasificaciones de Curt Sachs.

Seguidamente entraremos en el estudio de cada una de ellas, según van apareciendo cronológicamente en los documentos que hemos hallado.

4. La Contradanza. — Henos aquí, ante la Contradanza, madre nutricia de las primitivas formas coreográficas del folklore rioplatense.

El 23 de setiembre de 1752, a la altura del hoy pueblo de Castillos en el departamento oriental de Rocha, encontráronse las misiones demarcadoras de límites encabezados por el Marqués de Valdelirios por parte de los españoles y el general Gómez Freyre de Andrada por parte de los portugueses. Hacía dos años que se había firmado el Tratado de Madrid, por el cual el Uruguay colonial perdía las Misiones Orientales y Río Grande a cambio de la Colonia del Sacramento, canje éste que iba a traer como resultado la llamada Guerra Guaranítica. El Marqués de Valdelirios había llegado a Montevideo a principios de ese mismo año y con sus comisarios comenzó la tarea de fijar los límites que exigía el Tratado, adentrándose en el interior de la Banda Oriental, mientras Gómez Freyre hacía otro tanto para la corona de Portugal dentro del territorio brasileño.

Al encontrarse ambas misiones, el Marqués español invitó a comer al General portugués, quien llevó en su compañía a los coroneles Blasco, Meneses y Alpoin. En el Diario de la Misión publicado

por Juan Manuel de la Sota en su rara "Historia del territorio oriental del Uruguay", se describe con lujo de detalles el encuentro: "Se sirvió la mesa con toda grandeza y cerca de la noche fueron los portugueses a dar un sarao al marqués y bailar contradanza. La primera se componía de ocho oficiales militares que representaban las cuatro partes del mundo y las cuatro estaciones del año, vestidos de los correspondientes colores adornados los que figuraban de mujer, con diamantes y preparativos propios. La segunda constaba de ocho personas que eran soldados vestidos de indios orientales, también enmascarados. La 3.ª de ocho soldados, cuatro en traje de tigres y cuatro de yacarés, con vestidos pintados unidos al cuerpo y muy apropiados á lo que representaban. La 4.ª de nueve soldados con los cuerpos pintados, sus carcaces adornados de plumas de varios colores, su arco y flechas. Danzaron ocho contradanzas y muchos minuetes hasta cerca de la media noche, tocándose muchas sonatas, y cantándose arias, lo que hizo la noche muy lucida y agradable. Mostróse el Marqués muy satisfecho de este obsequio. Danzó el mismo marqués y el Sr. Jeneral y todos los oficiales de una y otra parte. Presentáronse al Marqués tres sonetos alusivos al objeto a que se dedicaba la función dos de ellos en español y uno en italiano".[19]

En verdad que estamos frente a una de las más curiosas descripciones de la Contradanza colonial. Todo un fantástico ballet con representaciones zoomorfas e intervención de figuras indígenas. Revive en él todavía la antigua costumbre renacentista del baile con antifaz.

Pero filiemos en primer término a la Contradanza.

Llamada en Inglaterra originariamente "country-dance", en Francia "contredanse" y en Alemania "kontretanz", su nombre si no su coreografía o su música (existen varias teorías al respecto) parece provenir de la primera: "country-dance", esto es: "danza campesina".

Complicada en extremo su coreografía, que se fué enriqueciendo gradualmente hasta llegar a un número elevadísimo de figuras distintas, su base es la fusión de dos simples ordenaciones: el "round", es decir, "la danza en círculo con alternación de hombres y mujeres" y el "long-ways" o formación en calle de hombres frente a mujeres. A estas posiciones se agregan luego todas las variantes imaginables: cadenas, canastas, "la reja" (el "paseíto al campo" del Pericón posterior), etc.

La Contradanza se baila en la campiña inglesa durante el siglo XVI. Alrededor del 1600 asciende a los salones de la Corte, y ochenta y cinco años más tarde, aparece en Francia y Holanda con singular brío, desplazando al Branle, una de las formas madres de la danza francesa, progenitor de las más variadas expresiones como la Gavota, por ejemplo.

En 1710 los Borbones introducen la Contradanza en España. Debe advertirse que la Contradanza en Francia y España, es levemente modificada y así puede hablarse con propiedad de una Contradanza Inglesa, de una francesa y de una española. En Francia, además, se crea una variante alrededor de 1723 que se llama Cotillón.

A principios del siglo XIX, la Contradanza da origen a dos formas coreográficas de enorme dispersión: la Cuadrilla y Los Lanceros.

La primera, que quiere decir "cuadrada" (proviene de la palabra italiana "squadra") por la disposición en cuadrado de los bailarines, ya que se baila en grupos de cuatro formando dos pares, vis a vis, tiene su consagración oficial en 1815 cuando la impone Napoleón I. Sin embargo, los antecedentes de la Cuadrilla se hallan en una obra de Juan Jocobo Rousseau "Fêtes de Polymnie" de 1745, pero en realidad adquiere su dispersión en la primera mitad del pasado siglo.

Un poco más tarde aparecen Los Lanceros que, según se dice equivocadamente, fueron creados por el bailarín Laborde en 1856 en la corte de Napoleón III. En realidad ya se bailaba en Dublín en 1817 y su nombre y descripción aparece en el libro de danza de Joseph Hart quien asegura que se bailaba por la sociedad británica en el verano de 1819.

Si sintetizamos la cronología de la Contradanza, veremos la siguiente línea de fechas:

1550. — Se baila en la campaña de Inglaterra.
1600. — Se baila en la corte inglesa.
1685. — Se irradia a Holanda y Francia.
1710. — Se irradia a España.
1723. — Surge en Francia una variante llamada Cotillón.
1745. — Antecedente remoto de la Cuadrilla en una obra de Rousseau.
1752. — En esa fecha ya se bailaba la Contradanza en la Banda Oriental.
1815. — Surge la Cuadrilla.
1819. — Surgen Los Lanceros.
1850. — Decae la Contradanza en Montevideo.
1880. — Desaparece definitivamente la Contradanza en el Uruguay como forma socializada.

En el Uruguay, la Contradanza tiene vasto arraigo en todo el siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX. Entra al campo y es bailada hasta por los indígenas. En las Misiones Orientales, hoy fuera de nuestra demarcación de límites, los propios misioneros eran los instructores de Contradanza: de la Contradanza inglesa y desde luego de la española. Así, en las festividades realizadas con motivo del cumpleaños del rey Carlos III en 1785 veremos la siguiente descripción relatada por Gonzalo de Doblas: "A la tarde se cantan vísperas con mucha solemnidad, esmerándose en esto no poco los religiosos curas, y después vuelven á las escaramuzas, entretanto disponen algunos bailes ó danzas de muchachos, que maravilla el orden y compas que guardan, aunque sean de tan corta edad que no llegan á ocho años. Los bailes que usan son antiguos ò estrangeros: yo no

he visto en España danzas semejantes, ni en las diversiones públicas de algunos pueblos, ni en las que se usan en el día y octava de *Corpus*. Ahora modernamente van introduciendo algunas contradanzas inglesas, danzas valencianas, y otros bailes que usan los españoles. A estos muchachos danzantes los adornan con vestidos á propósito, con coronas y guirnaldas que hacen vistosas las danzas: hay algunas que se componen de 24 danzantes, que forman varios enlaces, y aun letras, con el nombre que quieren. /Entre danza y danza hacen juegos ó entremeses, que en su idioma llaman *menguas*, todos de su invención..."[20]

Campo y salón fueron asaltados por la Contradanza triunfando en ellos plenamente.

De 1807 nos queda esta referencia sobre la sociedad montevideana que hemos transcrito íntegramente en el parágrafo 1.º y que ahora extractamos en la parte pertinente: "Todas las damas que vi en Montevideo valsaban y se movían en intrincadas figuras de la contradanza con gracia inimitable, como resultado de soltura y refinamiento naturales".[21]

La Contradanza sigue durante toda la primera mitad del siglo XIX como la danza básica de todas las fiestas públicas, oficiales y privadas. El 25 de mayo de 1816, durante las grandes festividades de ese año, a las once de la noche comenzó un sarao en la nueva sala consistorial en el cual se bailó esta danza durante toda la noche: "La primera contradanza excedió en treinta y quatro parejas". El furor por este baile perduró toda la noche "hasta que el sol empezó á verter sus doradas luces sobre nuestro suelo"...[22]

La Contradanza salta a la plaza pública y el 24 de julio de 1833, durante los festejos del tercer aniversario de la Jura de la Constitución, veremos que entre los números figura el siguiente: "Las comparsas y caballeros del torneo se reunirán en la casa fuerte á las dos de la tarde, de alli se dirijirán con sus musicas á la plaza mayor, donde bailarán las primeras por su turno siendo la contradanza de la de Militares y Empleados compuesta por la Señorita Da. Jacinta Furriol".[23]

El teatro fué precisamente uno de los puntos de irradiación de la Contradanza. El 29 de agosto de 1833 dirige Miguel Vaccani una Contradanza cuya música ha sido compuesta por Antonio Sáenz,[24] y en varios otros momentos dentro de las comedias, sainetes y petipiezas, veremos surgir esta importante expresión coreográfica.

Debe recordarse que la aparición de Cuadrillas y Lanceros no determina la desaparición de la Contradanza; por el contrario alterna y rivaliza con sus hijos directos. En los anuncios de los bailes de máscaras durante el carnaval de 1852 se expresa que habrá una orquesta "buena y numerosa para tocar alternativamente cuadrillas, contradanzas, polkas y wals".[25]

En el orden de las tertulias de sociedad, la Contradanza es el segundo baile que se lleva a cabo. Se inicia la sesión con un Minué. "Figarillo", es decir Juan Bautista Alberdi, describe así la aparición de la Contradanza, en el ya citado artículo publicado en "El Iniciador" de 1838: "En seguida debe pasar á contradanza y precisamente á contradanza. Tras de la sopa el asado: nada más lógico. Alterar este orden inmemorial, fuera echar por tierra todo órden. Qué parecería una cuadrilla despues de la primeros minuetes?"[26]

Pasado el 1850, la Contradanza entra en su decrepitud. La Cuadrilla y luego Los Lanceros la desplazan lentamente. La gran Contradanza después de haber proliferado en las tres formas europeas —Cotillón, Cuadrillas y Lanceros— y en las tres criollas —Cielito, Pericón y Media Caña— cae en su ocaso irremediable en 1880. Ya en 1854, según habíamos visto, dice un cronista de la época por boca de una señora de relativa edad: "Hoy el honesto *minuet* es fastidioso, ridículo, inadmisible; la garbosa *contradanza* idem, idem, idem; la *cuadrilla* es lo único que conservan de mis benditos tiempos, y esta misma por que la esplotan en pró de nada laudables intenciones".[27] Era el momento del auge de la Mazurca en Montevideo, y la Contradanza sólo aparecía de vez en cuando en algún baile de carnaval de los teatros.

Veamos entretanto su dispersión en América.

Según los estudios fundamentales de Carlos Vega sobre la Contradanza,[28] la forma inglesa de este baile llega a Buenos Aires en 1730 y ya en noviembre de 1747 durante los festejos de la coronación del rey Fernando VI se oye hablar de este baile: "en las dos noches el Gov.or y Capitan Grãl. propinó un magnifico refresco atodos los circunstantes, que sirvió de parentesis, para las contradanzas, Minuetes y Areas". Alrededor de 1800 llega a Buenos Aires la Contradanza española y más tarde aún la francesa. Chile, Perú y Brasil practican la original inglesa durante todo el siglo XVIII, pero su reinado se liquida en todas partes alrededor de 1850.

Coreografía de la Contradanza. — Se inicia con dos posiciones: 1.a una rueda ("round") que forman las parejas y 2.o "en calle" ("longways") formada por dos filas frente a frente, de hombres y mujeres respectivamente. Terminadas estas dos posiciones comienzan las figuras aisladas que llegan a un número elevado. Preside la Contradanza un maestro de ceremonia que en voz alta indica el cambio de figuras: es el bastonero (¡recordar ésto!). Entre sus figuras más importantes se destacan "La Canasta", el "Avant-deux", el "Molinete" de damas o de caballeros "Pantalon", "Eté", "Poule", "Trénis" (su creación se adjudica al célebre bailarín Trenitz), "Cadena", etc.

Queremos referirnos a esta última, la "Cadena" que interesa vivamente a nuestro folklore. Se forma un solo círculo en una misma línea, pero los hombres marchan en una dirección y las mujeres en

otra; cuando el hombre se enfrenta a la mujer le da la mano derecha, pasa a un lado de ella y da la izquierda a la que sigue, exactamente igual a la cadena del Pericón. La Contradanza se remata con un "Finale" de extraordinaria brillantez y complicación. En las españolas y francesas el número de figuras es distinto al igual que su ordenación, pero en las líneas generales permanece inmutable.

La música de la Contradanza. — La Contradanza se escribió siempre en secciones iguales de ocho compases que encierran una idea musical completa y en compás ya de seis octavos ya de dos cuartos.

Obran en nuestro poder numerosos ejemplos de Contradanzas inglesas, españolas y francesas, cuyos manuscritos yacen en antiguos archivos montevideanos. Hemos seleccionado dos ejemplos representativos cuya escritura se presenta en distintos compases. He aquí una "Contradanza inglesa" en compás de dos cuartos:
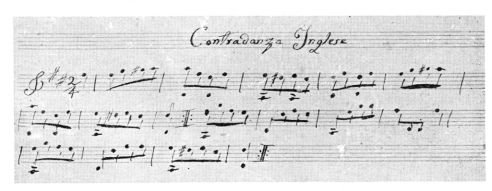


Fig. 89. — CONTRADANZA INGLESA, para guitarra, de autor desconocido; manuscrito de 1830 aproximadamente. (Colección de Lauro Ayestarán).

La siguiente es una "Contradanza francesa" en compás de seis octavos. En ambas puede observarse claramente la disposición en períodos de ocho compases. Es de hacer notar que en otros ejemplos que poseemos, en una misma Contradanza se alternan estos dos tipos de compases, de tal manera que el lector no debe llevarse la impresión de que la cifra de compás sea privativa de distinto país. Aunque es, desde luego, una simple coincidencia, obsérvese que la segunda parte de esta Contradanza francesa, tiene el aire de Cielito o Pericón:
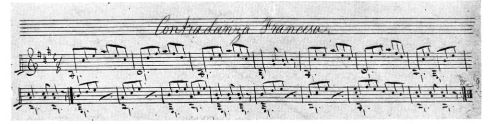


Fig. 90. — CONTRADANZA FRANCESA, para guitarra, de autor desconocido; manuscrito montevideano de 1840 aproximadamente. (Colección de Lauro Ayestarán).

Proyección de la Contradanza en nuestro folklore. — La tesis de Carlos Vega sobre la proyección de la Contradanza en la formación de nuestro folklore se refiere únicamente al aspecto coreográfico. El musicólogo argentino ha establecido el siguiente cuadro que comparte por entero el autor de este trabajo. Por nuestro ca-

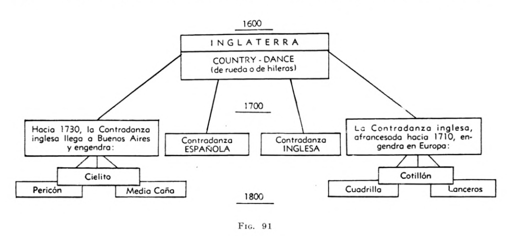


FIG. 91

mino hemos llegado a la misma conclusión: es indudable que la Contradanza aparece primero y que las formas coreográficas uruguayas —el Pericón en primer término— surgen años después. La trasposición de las dos grandes figuraciones iniciales: la rueda y la formación en calle, y numerosas figuras sucesivas de la Contradanza, pasan íntegras a las formas criollas.

5. EL PASPIÉ. — A mediados del siglo XVIII, el Paspié o Pasapié ocupa un lugar importante en el repertorio de las danzas del salón colonial montevideano. Es el momento en que comienza a desaparecer en Europa y su vida se prolonga en América hasta ya entrado el siglo XIX. No es aventurado pensar que su coreografía pueda tener influencia en las danzas criollas de su misma promoción.

En una carta de Sebastián de Arostegui fechada en Lima el 26 de abril de 1798 y dirigida a Montevideo a su amigo Domingo Mariano de Ederra, le recuerda detalles de la vida social montevideana y estampa estas palabras: "No dudo que se hallaran vms. mui entretenidos en los saraos que habra en Casa, por motibo de la llegada de la Culona y vm. tiene proporcion para poder lucir su Persona en los Paspies que aprendio en la Escuela de d.ⁿ Thomas".[29] La referencia es sugestiva porque agrega una danza más al repertorio colonial del salón montevideano y explica claramente que existían en el siglo XVIII escuelas de danza en nuestra capital, tal como en la primera mitad del siglo XIX, según se desprende de los avisos de casi todos los periódicos de este último período.

El Paspié, originario de los marineros de la Baja Bretaña, pasa a París en 1587 y asciende, durante el reinado de Luis XIV, a integrar los ballets de la corte. En 1612, Praetorius aclara la procedencia de su nombre: "porque en esta danza un pie debe golpearse con el otro y cruzarse sobre él".

A principios del siglo XVIII Sebastián Brossard en su "Dictionnaire de Musique" define el Paspié como "un Minué cuyo movimiento es muy vivo y muy alegre".[30]

Juan Jacobo Rousseau, a su vez, en su "Diccionario de Música" de 1764, nos explica su música: "Aire de una danza del mismo nombre, muy común, cuyo compás es ternario, se escribe en 3/8 y se marca a un tiempo; el movimiento es más vivo que el del Minué".[31]

Debe agregarse que algunos Paspiés están cifrados en compás de tres cuartos. Constan de dos, tres o cuatro partes de ocho compases cada una, que se repiten por lo menos una vez. El Paspié pasa a integrar la estructura de la Suite alrededor del 1700, intercalándose entre la Sarabanda y la Jiga final. Como danza cortesana desaparece en Europa en 1767 y en el Uruguay síguese bailando hasta principios del siglo XIX.

Hacia 1829 Francisco Acuña de Figueroa escribe en Montevideo su "Poema épico intitulado la conspiración de las Viejas contra las Jóvenes" en el cual las primeras exclaman con una gracia de discutible buen gusto:

> *"Nosotras al paspié y ála tirana*
> *en los tiempos de ñaupas y Cevallos*
> *dimos envidia á Venus soberana*
> *con los pies que hoy se ven llenos de callos"*[32]

Cevallos llega al Río de la Plata en 1777, diez años exactamente después que el Paspié ha desaparecido de los salones europeos.

Desde el punto de vista de su coreografía, el Paspié "era considerado como un alegre minué de variadas figuras, en compás de 3/8 comenzando con el tiempo débil" según Curt Sachs. Era pues, danza de pareja suelta independiente que pertenecía a la subdivisión final de "picaresca" o "apicarada" por su carácter ágil y airoso, por su tiempo vivo y por la suerte de zapateo cortesano en el que, según Praetorius, un pie debía golpearse con el otro y cruzarse sobre él.

6. El Minué europeo y el Minué Montonero. — En los días de la Independencia se organiza en el Río de la Plata una réplica nacional al viejo Minué de cuño francés que había predominado en todo el coloniaje y nace así el Minué Montonero, llamado también el Montonero a secas, o, como clave de esa hora, "El Nacional".

Esta nueva especie tiene una vida intensa pero relativamente corta que abarca desde 1820 hasta 1850, y en cierto modo no debe entenderse como la despedida o el último estertor del antiguo Minué,

sino como un hijo americano de la vejez de esta espléndida danza, de tan saneada historia en la evolución del pensamiento musical europeo. Un hijo criollo, decimos, que se diferencia evidentemente de su progenitor por su música y por su coreografía, toda vez que, presumiblemente, en el Allegro intermedio se emplean los zapateos y castañetas propios de las danzas criollas.

El reciente hallazgo de las partituras de nueve minués montoneros que yacían en distintos archivos montevideanos algunas de las cuales estampamos en el presente parágrafo, nos autoriza a hablar de una nueva y diferenciada estructura musical.

Su historia. — El Minué europeo penetra en el Uruguay, presumiblemente, al comenzar el siglo XVIII y la primera referencia concreta de esta danza data del 23 de setiembre de 1752. En el parágrafo 4 dedicado a la Contradanza hemos transcrito el detalle de la fiesta realizada con motivo del encuentro de las misiones demarcadoras de límites, en esa fecha, que termina así: "Danzaron contradanzas y muchos minuetes hasta cerca de la media noche, tocándose muchas sonatas, y cantándose arias, lo que hizo la noche muy lucida y agradable".[33]

Conjuntamente con la Contradanza, la Gavota y el Paspié, el Minué se convierte en una de las danzas dilectas de los salones coloniales montevideanos. En 1807, durante la dominación inglesa, se bailaron minués en Montevideo; la referencia nos llega a través del "Diario de la Expedición del Brigadier General Craufurd" y dice así: "Poco antes de la evacuación del país, muchas de las familias volvieron a la ciudad, y el general Gorver ofreció un baile a sus relaciones, que empezó con un minué dirigido por el dueño de la casa general Balbiani, a su pedido especial, pues estaba notablemente orgulloso de su modo de bailar; y efectivamente era un buen bailarín, aunque su figura era algo grotesca, y su aire pedante hacían el espectáculo algo ridículo; pero sus modales eran los de un caballero, y estas pequeñas debilidades las contrarrestaban su vivacidad y buen humor. Estaba encantado de pensar en hacer un viaje a Inglaterra y su ambición era de presenciar la ópera".[34]

Los cronistas de antaño dan en afirmar que se bailaba bajo tres figuraciones coreográficas: el ceremonioso y aristocrático *minué liso* la mayor parte de las veces, luego el *figurado* y, excepcionalmente, el *minué de la corte.*

Obran en nuestro poder más de una docena de estos minués de la primera mitad del siglo XIX; hasta un "Minué Republicano" de 1837 inspirado en la melodía del primitivo Himno Nacional de Antonio Sáenz y que figura en el inventario razonado de la producción musical uruguaya que estampamos más adelante. Entre ellos poseemos dos ejemplos de "Minué Liso" uno de los cuales en su versión para guitarra es el siguiente:

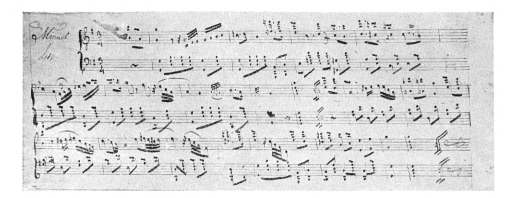


Fig. 92. — MINUE LISO, de autor desconocido, perteneciente a un álbum fechado en Montevideo en 1844. (Colección de Lauro Ayestarán).

A mediados del pasado siglo el Minué cae en desuso y en un periódico montevideano de 1854 se leerá ésto: "Hoy el honesto minuet es fastidioso, ridículo inadmisible".[35]

Ahora bien, antes de desaparecer, el viejo Minué engendra una réplica nacional, dijimos, conocida bajo el nombre de Minué Montonero. Desde luego que su morfología con el tiempo "allegro" encerrado por dos "andantes" ya está presente en el molde europeo y se proyecta también hacia la Gavota, como se verá en el parágrafo correspondiente a esta última danza, pero el ambiente criollo le presta sus "castañetas", sus cambios de altitudes y adornos, lo cual nos permite decir que esta danza ha sido "criollizada" o acriollada.

Según la documentación que obra en nuestro poder el Montonero se coordina en la década 1820-1830 y subsiste al igual que el Minué europeo hasta 1850. La primera referencia del Minué Montonero data del 11 de agosto de 1829 en que sobre el escenario de la Casa de Comedias de Montevideo se baila esta danza con el título ya diferenciado. Dice así el programa de la época: "Seguirá una graciosa Pantomima nueva titulada LA MUERTE DEL ARLEQUIN la que terminará con un MINUE MONTONERO bailado por dos Niñas ejecutando la Sa. Luisita Quijano la parte de hombre".[36]

Felipe David en la famosísima comedia "Los tres novios imperfectos", baila un Montonero el 18 de enero de 1831 y los niños Priggioni el 12 de enero de 1837 danzan en el teatro "LAS BOLERAS DEL MONTONERO"[37]; no es aventurado pensar que la acepción de boleras no fuera otra cosa que un trasvase de palabras: "minué abolerado" y de allí a "boleras del montonero".

No se crea sin embargo que el Minué Montonero es sólo danza de espectáculo; su presencia en el salón está certificada en estas palabras de un cronista tan serio como Mariano Ferreira, quien refiriéndose al baile dado a fines de 1839 en casa de Doña Bernardina Fragoso de Rivera, expresa lo que sigue: "Terminado el desfile se

hizo un poco de música, y doña Bernardina se empeñó en que mi hermano Fermín y yo luciéramos nuestras habilidades bailando un Minué montonero, el cual estaba muy en moda por esa época".[38]

A esta historia ciudadana del Minué corresponde agregar dos curiosas referencias campesinas. El poeta Bernardo Prudencio Berro —Presidente de la República en 1860— escribe en 1833 una extensa poesía sobre las costumbres y las personas de la población rural de Minas. La composición se halla fechada en Casupá el 28 de diciembre de 1833 y en la estrofa pertinente dice así:

"Con un donaire sin par
Mueve la ligera planta.
Si baila minuet, encanta;
Si contradanza, embelesa;
Si pericon, interesa;
Si balsa, admira y espanta".[39]

En ese mismo año y a propósito de la presencia de los llamados "cuatro últimos charrúas" en Francia aparece en "Le National" de París un jugoso comentario sobre la vida y costumbres del gaucho oriental, en el que se lee lo siguiente: "Sus bailes son bastante graciosos; danzan ordinariamente y durante horas enteras al son de la guitarra a un compás de tres tiempos. El minué es uno de los bailes más extendidos".[40]

Su música. — Toda la familia americana "Minué-Gavota" tiene las mismas características musicales: un "moderato" seguido de un "allegro". En última instancia, el Minué es el que va a engendrar en América estas cuatro especies: la Sajuriana, la Condición, el Cuando y el Minué Montonero (llamado también en la Argentina, Minué Federal y en el Uruguay "El Nacional").

La morfología musical del Minué Montonero se revela con espléndida claridad en los nuevos documentos de época que hemos podido hallar y que se analizan líneas abajo. Y esta estructura sonora responde al siguiente principio:

Estructura básica del Minué Montonero

1.ª parte: "MODERATO"
8 compases

2.ª parte: "ALLEGRO"
16 compases

3.ª parte: "CODA"
4 compases
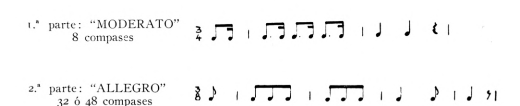
En realidad, la segunda parte o "Allegro" que en la escritura de la época se halla cifrada en compás de tres octavos, responde a

una frase musical más ancha. La idea fraseológica se halla subdividida, al punto de que si reconstruímos el pensamiento original de acuerdo con los acentos lógicos, veremos que la frase pasa a ordenarse en un clarísimo compás de seis octavos:

Cabe agregar que hemos dado el nombre de "Coda" a la tercera parte porque así lo establece la documentación original, aunque en algunos casos se trate simplemente de una reiteración textual de algunas frases de la primera parte, sin ese carácter de síntesis de contenido que define a la Coda.

Ésta es, pues, la matriz formal del Minué Montonero que, sin embargo, acepta una curiosa variante. En efecto, en los ejemplos números 2 y 9, verá el lector que no existe "Coda" y que el Allegro se extiende a 48 y a 32 compases respectivamente, ordenados en tres o dos secciones de 16 compases cada una. Es en realidad una forma más sencilla que se acerca a la estructura de las danzas que va a predominar en la segunda mitad del siglo XIX —la Polca, la Mazurca, etc.— construídas con solo dos secciones de 16 compases. Esta variante sería entonces la siguiente:

Variante de la estructura del Minué Montonero



Corresponde anotar que en esta variante el Moderato inicial tiene un carácter de introducción, hallándose en modo menor en el Minué Montonero N.° 2, para entrar luego en el Allegro al relativo mayor. Desde el punto de vista tonal todas las partes de todos los minués montoneros comienzan y terminan en el tono fundamental. No existe pues la intención tonal más rica, desde luego, de las danzas de la antigua Suite cuya primera parte marchaba desde el tono fundamental al tono de la dominante y cuya segunda parte seguía un proceso inverso.

Las fórmulas armónicas son de elemental y escolástica sencillez y sus figuraciones pueden sintetizarse de la siguiente manera:

1.ª parte: "MODERATO"

o bien:

o bien:

o bien:

2.ª parte: "ALLEGRO"

o bien:

3.ª parte: "CODA"

o bien:

Conviene dejar constancia de que el Allegro del Minué Montonero es llamado "Cielito" en algunos documentos argentinos. Esta palabra obra como un "comodín", peligroso para el investigador, en la terminología de las danzas y canciones rioplatenses. En la primera mitad del siglo XIX, la palabra Cielito cubre tres cosas: 1.º) a la vieja y conocida danza coral de las mismas características y de la misma promoción que el Pericón y la Media Caña; 2.º) significa simplemente canción política, como aquéllas de Hidalgo que entonaban los patriotas frente a los muros del Montevideo sitiado en 1813; 3.º) se llama así —recordamos ahora un Minué de Esnaola, muy conocido— al Allegro del Minué Montonero. Bien pudiera ser que las dos primeras fueran una sola cosa, es decir, una canción danzada que podía además darse independientemente en forma melódica para canto y guitarra.

Para complicar más aún este problema, he aquí que en la segunda mitad del siglo XIX, la palabra Cielito representa dos cosas más, y seguimos la enumeración: 4.º) es una de las figuras del Pericón tal como se puede observar en la partitura del uruguayo Leopoldo Díaz, "Pericón Nacional", impresa en Montevideo en 1891, figura que se

acompañaba con canto, y 5.°) es llamado Cielito a la sección intermedia, más movida, del Estilo, que cubre los versos 5.°, 6.°, 7.° y 8.° de la décima y cuyo acompañamiento marcha en compás de seis octavos.

Lo curioso es que en los cinco casos, musicalmente hablando, se trata de algo casi igual, ya que en todos ellos aparece con similar figuración y representa una aceleración del tiempo inicial de la obra.

Hace unos años la Facultad de Humanidades y Ciencias publicó un trabajo nuestro sobre esta danza (Lauro Ayestarán: "El Minué Montonero", Montevideo, 1950), en el cual se reproducían nueve ejemplos manuscritos de esta especie coreográfica. Reeditamos hoy los dos ejemplos más representativos de ellos —el N.° 1 y el N.° 8— pero queremos señalar las características técnicas y documentales de esta colección:

MINUE MONTONERO N.° 1 (Véase Fig. 93)

Autor: desconocido. — *Título:* "Minuet Montonero". — *Fecha:* 1844 (En la primera página del álbum de danzas al cual pertenece este Minué Montonero, se lee lo siguiente: "N.bre 20/844."). — *Instrumental:* partitura para piano. — *Procedencia:* este álbum fué adquirido por el suscrito en 1949 en Montevideo. Se hallaba entre una colección de manuscritos para guitarra y para piano de danzas de salón, transcritas muchas de ellas por Gerolamo Folle, a quien presumiblemente perteneció este archivo. Algunas partituras se hallan fechadas en Montevideo entre 1840 y 1870. — *Forma musical:* responde a la fórmula básica: "Moderato-Allegro-Coda" y puede tomarse como arquetipo del Minué Montonero. La Coda se halla sagazmente construída con elementos del Moderato inicial, perfectamente ensamblados.

MINUE MONTONERO N.° 2

Autor: desconocido. — *Título:* "Montonero". — *Fecha:* 1844. — *Instrumental:* partitura para piano. — *Procedencia:* se halla en el mismo álbum al que pertenece el Minué Montonero N.° 1. — *Forma musical:* su forma responde a la variante "Moderato-Allegro". La segunda parte consta de 48 compases y se halla dividida en tres secciones de 16 compases cada una. El Moderato inicial tiene el carácter de una introducción y se halla en modo menor para pasar luego en el Allegro al relativo mayor.

MINUE MONTONERO N.° 3

Autor: desconocido (copia de Francisco José Debali). — *Título:* "Montonero".— *Fecha:* 1845 aproximadamente. — *Instrumental:* partes sueltas para flauta, pistón en si-bemol, violín 1.°, violín 2.° y contrabajo. — *Procedencia:* se halla en el Archivo Debali y procede del fondo de la Casa de Comedias de la década 1840-1850 en que el copista de esta partitura, Francisco José Debali, era director de orquesta. Lleva el N.° 448 del inventario de este archivo. — *Forma musical:* su morfología responde a la fórmula básica: "Moderato-Allegro-Coda" y no presenta ninguna peculiaridad digna de destacarse.

MINUE MONTONERO N.° 4

Autor: desconocido (copia de Francisco José Debali). — *Título:* "Montonero".— *Fecha:* 1845 aproximadamente. — *Instrumental:* partes sueltas para clarinete, trompa en fa, violín y contrabajo. — *Procedencia:* se halla en el Archivo Debali y procede del fondo de la Casa de Comedias de la década 1840-1850 en que el copista de esta

partitura, Francisco José Debali, fué director de orquesta. Lleva el N.° 513 del inventario de este archivo. — *Forma musical:* fórmula básica: "Moderato-Allegro-Coda". Ninguna peculiaridad.

MINUE MONTONERO N.° 5

Autor: desconocido (copia de Francisco José Debali). — *Título:* "Montonero". —*Fecha:* 1845 aproximadamente. — *Instrumental:* partes sueltas para flautín, clarinete 1.° en si-bemol, pistón 1.° en la, trompa 1.ª en fa, trompa 2.ª en fa, trombón, violín principal, violín 1.°, violín 2.° (2.ª parte) y contrabajo. — *Procedencia:* se halla en el Archivo Debali y procede del fondo de la Casa de Comedias de la década 1840-1850 en que el copista de esta partitura, Francisco José Debali, era director de orquesta. Lleva el N.° 40 b del inventario de este archivo. — *Forma musical:* responde a la fórmula básica: "Moderato-Allegro-Coda". El Allegro intermedio presenta con toda claridad la idea musical encerrada en compases de seis octavos, pero que la escritura de la época ha subdividido, cifrándola en tres octavos.

MINUE MONTONERO N.° 6

Autor: desconocido (copia de Francisco José Debali). — *Título:* "Montonero". —*Fecha:* 1845 aproximadamente. — *Instrumental:* partes sueltas para flautín, clarinete 1.° en si-bemol, pistón 1.° en la, trompa 1.ª en fa, trompa 2.ª en fa, trombón, violín principal, violín 1.°, violín 2.° (2.ª parte) y contrabajo. — *Procedencia:* se halla en el Archivo Debali y procede del fondo de la Casa de Comedias de la década 1840-1850 en que el copista de esta partitura, Francisco José Debali, fué director de orquesta. Lleva el N.° 40 b del inventario de este archivo. — *Forma musical:* fórmula básica: "Moderato-Allegro-Coda", sin peculiaridad alguna.

MINUE MONTONERO N.° 7

Autor: desconocido (copia de Francisco José Debali). — *Título:* "Montonera". —*Fecha:* 1845 aproximadamente. — *Instrumental:* partitura para piano. —*Procedencia:* figura en la página 9 de un álbum de minués montoneros, media-cañas, gavotas, contradanzas españolas y francesas, etc., que perteneció a Francisco José Debali, de quien es la caligrafía, siendo, presumiblemente, el autor de algunas de estas danzas de salón. Se halla en el Archivo Debali y lleva el número 449 de inventario. —*Forma musical:* su morfología acusa tan sólo dos partes: un Moderato y un Allegro y responde a la fórmula básica a la cual le falta la Coda. Podría ser muy bien que esta parte final no llegó a escribirse porque la página ya estaba usada en los pentagramas finales con un apunte suelto. Lo consideramos, pues, como un Minué Montonero de fórmula básica aunque incompleta.

MINUE MONTONERO N.° 8 (Véanse Figs. 94 y 95)

Autor: desconocido (copia de Francisco José Debali). — *Títulos* "Montonera, tempo di Minuetto". — *Fecha:* 1845 aproximadamente. — *Instrumental:* partitura para piano. — *Procedencia:* figura en las páginas 1 y 2 de un álbum de minués montoneros, media-cañas, gavotas, contradanzas españolas y francesas, etc., que perteneció a Francisco José Debali, de quien es la caligrafía, siendo, presumiblemente, el autor de algunas de estas danzas de salón. Se halla en el Archivo Debali y lleva el número 449 de inventario. — *Forma musical:* responde a la forma básica: "Moderato-Allegro-Coda" y tiene claras resonancias su línea melódica, de El Cuando. De este Minué Montonero poseemos tres manuscritos: el primero es el que presentamos en nuestro trabajo; el segundo es una versión para guitarra que lleva más ornamentos de mordentes en su melodía y el tercero, también para guitarra, lleva como título: "El Nacional". Estos dos últimos pertenecen a nuestra colección y datan de 1850 aproximadamente. Isabel Aretz publicó una variante argentina de este mismo Mon-

tonero en el Suplemento Literario de "La Nación" de Buenos Aires del 8 de julio de 1951. En esa versión se le llama Cielito al Allegro.

MINUE MONTONERO N.º 9

Autor: desconocido (copia de Francisco José Debali). — *Título:* "Minuetto".— *Fecha:* 1845 aproximadamente. — *Instrumental:* sólo está escrita la línea melódica, sin indicación instrumental. — *Procedencia:* figura en la página 4 de un manuscrito de Francisco José Debali para orquesta y canto. Se halla en el Archivo Debali y lleva el número 726 de inventario. — *Forma musical:* responde a la variante "Moderato-Allegro", cuyo Allegro consta de dos secciones de 16 compases cada una.

Su coreografía. — Mientras no aparezca el tratado de las danzas coloniales y de la primera mitad del siglo XIX, escrito en la época por algún maestro de baile o por algún observador preciso y curioso, todos los intentos de reconstrucción coreográfica de danzas desaparecidas desde hace cien años, naufragan en un proceloso mar de suposiciones. Los viajeros y memorialistas han levantado a veces ese velo impenetrable, pero ello no es suficiente como para proceder sobre esa base a la concatenación de todas las figuras y pasos.

De todo lo dicho se desprende que la coreografía del Minué Montonero es por ahora, para nosotros, cosa no averiguada, por más que Andrés Beltrame[41] en la Argentina haya intentado con tanta buena voluntad, su reconstrucción.

En este caso, la tradición oral no cuenta porque el curso de este potente río del recuerdo ha sido interrumpido por el tiempo. Una melodía pasa de memoria en memoria y se refresca —y se deturpa también— en la ejecución, pero la coreografía de una danza que desaparece como hecho socializado, no tiene las posibilidades de un ejercicio que avive ese recuerdo varias generaciones más tarde.

Las referencias coreográficas del Minué Montonero son numerosas pero no explican de una manera cabal su ordenación definitiva.

En primer término: el Minué y el Minué Montonero son dos cosas distintas en cuanto a su coreografía y en cuanto a su música. Varios viajeros lo dicen concretamente. Alcides D'Orbigny en 1827 lo ve bailar en la Argentina: "Prosiguieron con un minué montonero, muy de moda en el país y que une al carácter grave del minué común, el de esas figuras tan graciosas, esos pasos que los españoles hacen tan bien". Ya tenemos pues que el Minué Montonero tenía dos tipos de pasos: unos que correspondían al minué común de carácter grave y otros más "graciosos".[42] Vayamos por partes; los pasos del minué común están notablemente descritos por el memorialista y músico chileno José Zapiola: "Daremos, fiados en nuestros recuerdos, alguna idea del minuet. Se colocaban una o dos parejas, rara vez más en los dos extremos del salón, llamado cuadra, entonces; se saludaban, y adelantándose hasta el centro, partían en seguida para esquinas opuestas, con pasos mesurados, cadenciosos y con la vista recíprocamente

FIG. 93. — MINUE MONTONERO de autor desconocido, fechado en Montevideo en 1844. (Colección de Lauro Ayestarán).
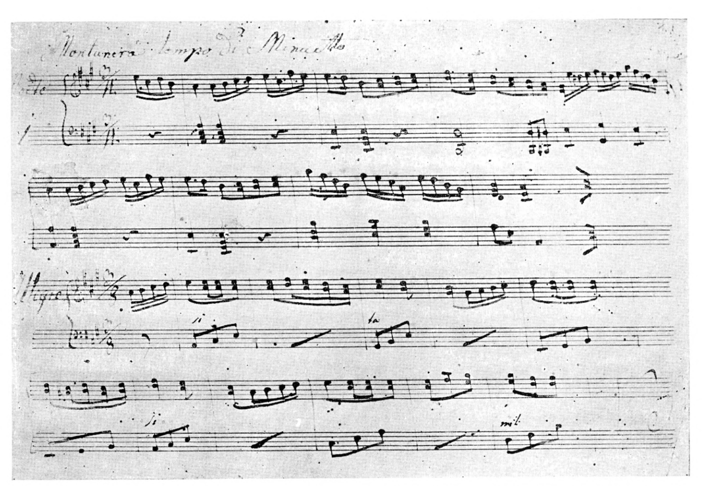


FIG. 94. — MINUE MONTONERO de 1845, de autor desconocido. Copia de Francisco José Debali. Inventario: N.º 449. (Archivo Debali. Montevideo). (Continúa)

Fig. 95. — MINUE MONTONERO de 1845. (Conclusión)

fija en el compañero. Volvían otra vez al centro, se daban las manos y se dirigían a las otras dos esquinas del salón. En seguida, volvían al lugar de donde habían partido; repetían los pasos del principio y antes de separarse se hacían el último saludo. La música del minuet, en tiempo de tres por cuatro, debía de ser pausada y majestuosa, en tonos bemoles, rara vez sostenidos"[43]. Dentro de un cuidadoso plan de suposiciones y sin forzar los documentos, ésta debía ser, pues, la coreografía de los 8 primeros compases del Montonero que formaban el "Moderato" o minué propiamente dicho. Presumiblemente también ésta debía ser la coreografía de la "Coda" final de 4 compases, que retornaba al mismo aire y a las mismas altitudes.

Tres años más tarde, en 1830, Arsenio Isabelle ve bailar la "montonera" —como él llama— en Buenos Aires y completa la referencia con esta explicación: "Especie de minué saltado, en el cual la bailarina imita las castañuelas con los dedos. Esta danza es verdaderamente encantadora".[44] Ya tenemos, por lo tanto, otra indicación coreográfica: posee castañetas —fricción de los dedos pulgar y mayor tan común en las danzas rioplatenses del tipo del Gato—, es decir, gesto picaresco que ubica a esta danza entre la serie de "graves-vivas". Este paso vendría a ser, pues, el de los 16 compases del "Allegro" intermedio.

En resumen, el Minué Montonero es danza de *pareja suelta,* es decir que los bailarines no se enlazan; pertenece además a la subdivisión de *independiente* porque el salón de baile no forma una unidad coreográfica y las parejas actúan por lo tanto sin relación de dependencia las unas de las otras; por último, pertenece a la categoría de *graves-vivas,* porque se alternan movimientos lentos con movimientos vivos, enriquecidos estos últimos, a manera de bordados picarescos, con castañetas.

7. La Gavota. — Originaria del Gapençais francés del Dauphiné, la Gavota pasa a los salones del Renacimiento y ya en 1588 Thoinot Arbeau en su célebre "Orquesografía" ensaya la primera teoría coreográfica de esta danza: "Una *Gavotte* es una colección de varios *Branles Doubles* que los músicos han ordenado en forma de serie"... "A esta serie le han dado el nombre de *Gavottes.* Se bailan en tiempo binario con *petits sauts*" y "con pasajes tomados a voluntad de las gallardas", terminando su descripción con estas palabras: "cuando los bailarines ya han bailado un rato, uno de ellos, con su pareja, se aleja un poco y efectúa varios pasajes en medio de la danza, a la vista de todos; luego viene y besa a todas las jóvenes y todos los jóvenes besan a la compañera de él, volviendo después a sus sitios correspondientes. Una vez que esto se ha realizado, el segundo bailarín hace lo propio y todos los demás lo hacen sucesivamente".

El abate Brossard a principios del siglo XVIII nos da una explicación de su construcción musical: "es una especie de danza cuyo aire tiene dos "reprises", la primera de cuatro y la segunda ordinariamente de ocho compases a dos tiempos, a veces alegres, a veces graves. Cada "reprise" se ejecuta dos veces. La primera comienza "en levant" [en anacrusa] por una blanca y dos negras o notas equivalentes y termina "en battant" [tiene terminación masculina] declinando sobre la dominante o la mediante del modo, jamás sobre la final [tónica] a menos que sea en Rondó. La segunda "reprise" comienza también "en levant" y termina "en battant", declinando sobre la tónica".

Toda su teoría coreográfica y musical evoluciona lentamente y se aproxima a la que conocemos del Minué y especialmente, en nuestro medio, a la del Minué Montonero tal como se vió en el parágrafo correspondiente a esta última danza.

En el álbum de danzas de salón montevideanas, manuscrito por Francisco José Debali entre 1840 y 1850, figura la siguiente Gavota cuya construcción obedece al siguiente plan:

Andante	—	8	compases,	en	tres	cuartos
Allegreto	—	8	"	"	dos	cuartos
		12	"	"	"	"
		8	"	"	"	"
		12	"	"	"	"

Presumiblemente la partitura vuelve al andante inicial y su morfología musical tiene un flagrante parentesco con la del Minué Montonero.
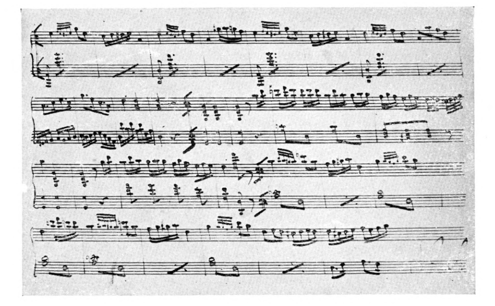
La Gavota en el Uruguay sobrevive hasta mediados del siglo XIX como danza de pareja suelta independiente y a fines de ese siglo se la quiere hacer revivir, pero no pasa de un intento artificial que no perdura más allá de diez años.

Hasta 1850, decíamos, la Gavota se bailó en los salones, y Alejandro Magariños Cervantes en "Caramurú"[45] nos habla de ella como una de las danzas predilectas de las fiestas montevideanas de 1820.

Al entrar en su decrepitud la Gavota tiene una vida brillante en el escenario de la Casa de Comedias. En la función a beneficio del Hospital de Caridad que ofrece en 1827 una sociedad de aficionados franceses en el teatro, "un amateur français dansera ensuite la Gavote".[46]

En 1829 la bailan Juana y José Cañete y en 1832 los esposos Catón. En 1833 Carolina Toussaint y Miguel Vaccani danzan una "gavota en trage militar ingles".[47] En 1840 la niña Guillermina Priggioni. En 1850 el equilibrista Carlos Winther "en la maroma".[48]

El 10 de agosto de 1851 en la función que se ofrece en la Casa de Comedias a beneficio de la Universidad Mayor de la República, madama Eugéne y la señorita Adela, de la Compañía Henault bailan



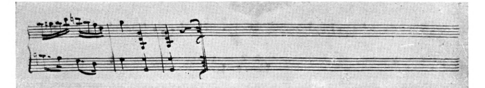


Fig. 96. — GAVOTA con Allegro. Copia de Francisco José Debali realizada alrededor de 1850. Inventario: N.º 449. (Archivo Debali. Montevideo).

"la GABOTA de VESTRIS".[49] He aquí la explicación de todas estas esporádicas apariciones de la danza francesa. Despojada de su contenido de expresión social o de simple sociabilidad, sube al escenario como espectáculo de vistosidad.

8. El Fandango. — El nombre del Fandango corría por el Uruguay en el siglo XVIII como sinónimo de baile, juerga o trifulca. En ese sentido en la localidad de Soriano alrededor del año 1790, en un sumario judicial por pelea, se expresa que "en una casa de dibirsion de un fandango que hallí había" y luego que "hallandose en casa de Santos Medina el que declara por haber habido un fandango en la expresada Casa...",[50] frases esas que corroboran esta aserción. Antiguamente se llamó Fandango a esta suerte de baile de "medio pelo", como luego se llamó "pericón" y a fines del siglo XIX "milonga", por extensión de una danza concreta.

El Cabildo de San Juan Bautista —hoy Santa Lucía— en la sesión del 20 de enero de 1797 resolvió al respecto: "mandamos y proivimos queningun.ª persona haga fandangos de los que se hacostumbran sin licencia halguna delos Señores Alc.^{s} ni anden porlas calles desoras dela noche Con Gitarra cantando versos desonestos".[51]

Además, y desde luego, se le conocía como baile a principios del siglo XVIII, al punto de que el Obispo de Buenos Aires Juan José Peralta lo prohibió en edicto del 30 de julio de 1743, so pena de excomunión mayor.[52]

Sin embargo no hemos hallado en documentos coloniales, referencias concretas sobre esta danza en el Uruguay, salvo su acepción genérica de baile, lo cual permite aventurar la hipótesis que esta forma fuera conocida y bailada en nuestro país antes del 1790.

Recién en 1829, sube a escena en alas de los Cañete; es el Fandango andaluz, forma escénica pero no socializada en el Uruguay, en esa época. Lo bailan Juana y José Cañete en 1829, Petronila Se-

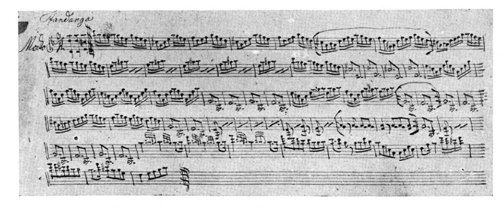


Fig. 97. — FANDANGO de autor desconocido, copia de la parte de primer violín por Francisco José Debali. Inventario: N.° 854. (Archivo Debali. Montevideo).

rrano en 1833 y su hijo Fernando Quijano conjuntamente con Dolores de Gambin en 1845.

9. El Vals. — La paternidad del Vals en Europa se la disputan desde mucho tiempo atrás los alemanes y los franceses. Esta danza reconoce una clara ascendencia germana emparentada estrechamente con el Ländler, pero el francés Thoinot Arbeau cita el baile llamado Volte en su célebre tratado de "Orchésographie" del 1589 de donde se hace provenir también la etimología del Vals. Lo cierto es que hace su aparición como danza de sociedad alrededor del 1780 y es irradiado por Viena y por París, llegando al Uruguay alrededor del 1800. En ese momento, el Vals representa el primer triunfo de la danza de pareja tomada e independiente.

En la época de las Invasiones Inglesas ya lo conocía y practicaba la dama de nuestra sociedad colonial. En efecto, en 1807 pasa por nuestra capital Robertson y describe una tertulia montevideana de la época que hemos transcrito en el parágrafo 1 del presente capítulo y que termina así: "Todas las damas que ví en Montevideo valsaban y se movían en las entrincadas figuras de la Contradanza con gracia inimitable, como resultado de soltura y refinamiento naturales".[53]

No fué simple fantasía o cortesía de extranjero hacia las naturales del país, esta pintoresca descripción. En el "Diario de la Expedición del Brigadier General Craufurd", del mismo año, se estampan palabras equivalentes en el sentido del Vals, aunque sus expresiones finales no halaguen mucho a nuestras damas en cuanto a sus conocimientos: "El sexo femenino es amante del baile y valsan de un modo exquisito; muchas saben música y con frecuencia se oyen al pasar, el sonido del piano o los tonos de la guitarra; pero sus adornos raras veces pasan de esto; y aún se dice que pocas saben escribir antes de casarse y son muy poco inclinadas a los libros; sólo hay aquí una librería y en ella habrá sólo 20 ó 30 volúmenes".[54]

Augusto Saint - Hilaire que pasa por Montevideo en noviembre de 1820, deja estampado en su libro de viaje: "Pocas mujeres saben música, pero casi todas tocan al piano valses y contradanzas y no hay que rogarles mucho para que se hagan oir".[55]

Los valses vieneses se comienzan a oír en Montevideo antes de la Guerra Grande. El 24 de enero de 1839, en la función realizada en la Casa de Comedias a beneficio de Fernando Quijano, se ejecuta un Vals de Juan Strauss.[56] Se trata de Juan Strauss, padre, ya que el célebre autor de "El bello Danubio Azul" contaba en ese entonces tan sólo 14 años de edad. Los valses de Lanner fueron también conocidos en nuestro país en la primera mitad del siglo XIX; en 1847 se ejecuta en el teatro, "Extasis", una de sus páginas más bellas, y cuando Camilo Sívori, el célebre violinista discípulo de Paganini se presenta en Montevideo en 1850, la orquesta del teatro en uno de los

intermedios ejecuta "Los trovadores" del mismo autor. ("Comercio del Plata", 1.° de julio de 1850).

La fiebre del Vals registra su curva máxima alrededor del 1840 cuando en el periódico "El Corsario" en su cuarta entrega de ese año publica estos versos:[57]

Oh, valsa divina!
Alegre, festiva,
Tan rápida y viva
Cual viento veloz
Nos llevas en brazos
De dulce armonía,
Dulce Poesía,
Encanto y amor,
Corremos
Volamos,
En brazos
De amor;
Y en medio
A la danza,
Se olvida
El dolor... etc.

En 1854 se halla en su apogeo el famoso recreo llamado "Jardín Montevideano". El Vals no podía estar ausente en su repertorio musical. Oigamos al cronista del "Eco de la Juventud Oriental" que en el número del 26 de marzo de ese año escribe lo siguiente: "El domingo era una doble fiesta de flores y de bellas. Una orquesta ejecutando las magníficas creaciones de Verdi, las encantadoras melodías de Bellini y los acentos armónicos de Donizzeti, mezclados a algunas lindas Mazurkas, Polkas y Walses". "Felicitamos al Sr. Buero por el perfecto acierto que ha tenido en la construcción y distribución de todos los accesorios del edificio"... "No hace mucho tiempo que se ha introducido en las primeras capitales europeas la moda de los jardines y cafés-conciertos, donde el público toma su taza de te o su vaso de sorbete al compás de unas variaciones de Liszt o de Herz. El Sr. Buero parece que quiere montar su establecimiento a la europea"...

Dos innovaciones fundamentales se establecen, junto con otras numerosas variantes menores, en el Vals del siglo XIX: el "Vals a Vapor" de gran velocidad en su movimiento, y el "Vals Boston" o vals americano introducido en el Uruguay alrededor del 1890 de estirada lentitud en el mismo y deslizamiento en el paso.

El Vals significó un tránsito fundamental en la historia de la danza de salón: de la pareja suelta a la que pertenecía todo el repertorio del siglo XVIII, se pasó a la pareja tomada. Su aparición constituyó una revolución, no tanto en el orden musical —varias danzas tienen su mismo ritmo y estructura— sino en el orden coreográfico. A principios del siglo actual, la pareja avanzó un grado más: se abrazó para bailar; en el antiguo Vals, solamente se enlazaba.

Además, el Vals significó la aparición de la danza de giro rápido; ese giro que avanzaba con un movimiento de rotación y traslación como en nuestro sistema planetario la tierra y la luna danzan en torno al sol...

En 1837 aparece la primera colección de partituras impresas en el país. El periódico "La Abeja del Plata" publica seis páginas musicales grabadas por el litógrafo Gielis. Entre ellas figura el "Valse a los Paquetes" de Roque Rivero que transcribimos en el inventario razonado que ilustra este volumen.

Entre los valses más antiguos nos place estampar el que sigue, cuya caligrafía pertenece a Francisco José Debali y fué escrito en la época de la Guerra Grande.
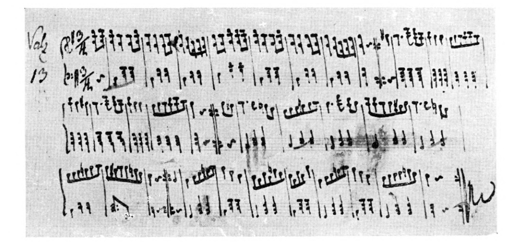


FIG. 98. — VALS, copia de Francisco José Debali, realizada alrededor de 1850. Posiblemente el autor es el mismo copista. Inventario N.º 449. (Archivo Debali. Montevideo).

En todas las colecciones y músicas sueltas publicadas en nuestra capital después de esa fecha, el Vals abunda generosamente. En "El Iris" de 1848 y 1849 se publican varios; entre ellos destacamos "La Esperanza" compuesta por la señorita Dolorcita Rentería quien declara con deliciosa inocencia que fué "escrita sin ninguna especie de corrección por su maestro el señor Peregrini".

El Vals en la segunda mitad del siglo XIX se folkloriza al descender a nuestro campo.

10. EL BOLERO. — Según informa el cronista Isidoro De-María, en 1808 llegaron a Montevideo procedentes de España, La Paca, Estremera, Roldán y Rosalía Velazco: "si la tradición es verídica la Paca fué una gran novedad con el bolero, que sacaba a los más serios de sus casillas. De ella aprendió el joven Casacuberta el bolero a las mil maravillas".

El Bolero o las Boleras, ya están presentes en antiguos papeles montevideanos en los primeros años del siglo XIX. En manuscrito que perteneció a Bartolomé Mitre y redactado por José Prego de Oliver, éste compuso en el Montevideo de 1807 las siguientes Boleras a propósito de la reconquista de Buenos Aires por las tropas que partieron de la Banda Oriental:[58]

Puesto que quieres que cante
bolera alegre
escucha la derrota
de los ingleses.
Ve repitiendo
abance! fuego! á ellos!
que ban huyendo.

El Bolero, aire de danza, ordinariamente cantado, tiene su origen en España en la segunda mitad del siglo XVIII, hijo legítimo de la seguidilla, aunque de un carácter más noble y majestuoso, al decir de Pedrell.[59]

Dos etimologías corren sobre el Bolero: una de ellas lo hace provenir del bailarín Sebastián Cerezo quien bailaba la seguidilla a un tiempo muy lento, dando enormes saltos pausados y manteniéndose cierto rato en el aire, de donde "resultó que las gentes se citaban unas a otras para ir a ver al que volaba, o como decían ellos, al *bolero";* la otra etimología asegura que el nombre se tomó de unas gitanas que bailaron en Andalucía unas seguidillas llevando en sus vestidos unas guarniciones hechas con bolitas de pasamanería a las cuales dieron en llamar *boleras.*

El Bolero pasa al Uruguay como danza teatral y como danza de salón. Los esposos Cañete hacen de ella una especial creación en 1829 en la Casa de Comedias. Alcides d'Orbigny anota por ese mismo año y en el mismo local la siguiente referencia: "La scène fut ensuite égagée par un *bolero* q'une spagnole danza avec autant de grâce que de précision".[60]

El viajero Arsène Isabelle que pasa por el Uruguay entre 1830 y 1834, anota que tanto las porteñas como las montevideanas no se toman el trabajo de estudiar por "música escrita", pero que después de oír una o dos veces un aria, una contradanza o una obertura, la repiten al piano o a la guitarra con la mayor precisión y prefieren en los salones *"tristes* Péruviens, les *boleros* spagnols, les *ciélitos* nationaux que ne sont pas sans charme".[61]

Bajo el título de Boleras o amalgamado este nombre al de otra danza, se bailaron en la Casa de Comedias numerosas expresiones de este tipo: *"Boleras del Trípili"* que no es otra cosa que la "Tirana del Tripili", *"Boleras de la Caleta", "Boleras del Lelito", "Boleras del Trágala"* todas ellas por los esposos Cañete; *"Boleras del Contrabandista"* y *"Boleras del Montonero",* por los esposos Catón, *"Boleras jaleadas de la Cachucha", "Boleras del Chocolate", "Boleras*
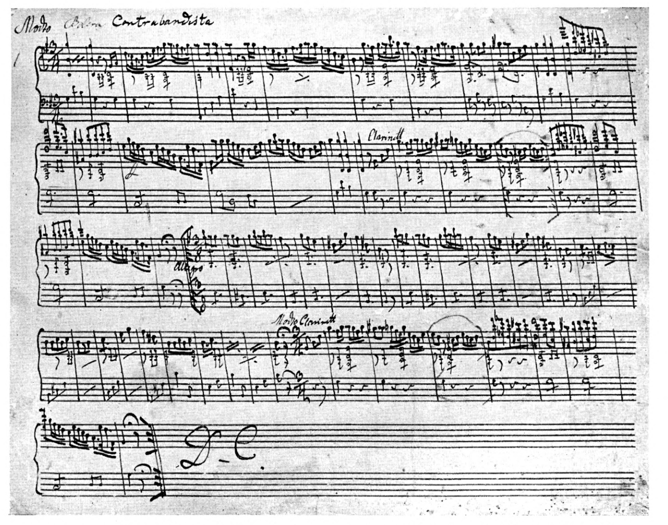


Fig. 99. — BOLERAS DEL CONTRABANDISTA, de Manuel García, copia de Francisco José Debali. Inventario N.º 889. (Archivo Debali. Montevideo).

Robadas", "Boleras de la Marica", "Boleras de la Matraca", "Boleras afandangadas", "Boleras Manchegas", "Boleras de León".

De entre todas ellas, la más famosa fué, sin duda, la Bolera del Contrabandista que no era otra cosa que el "Polo del Contrabandista" de Manuel García estrenado en España en 1806 como número musical del monólogo "El poeta calculista". La versión que publicamos, de puño y letra de Francisco José Debali, perteneció al antiguo archivo de la Casa de Comedias y, presumiblemente, sirvió en los atriles de la orquesta durante las interpretaciones que de la misma se hicieron en las tablas.

11. El Cielito. — Durante las primeras guerras de nuestra independencia, una forma de canción danzada, presumiblemente practicada durante el coloniaje en el Río de la Plata, avanza a primera línea dominando por entero en el panorama de la expresión musical vernácula. Es el Cielito, vehículo sonoro de la patria naciente, que, para nosotros, amanece envuelto en un aura de libertad.

Alejandro Magariños Cervantes asegura que en 1820 el Cielito ya se practicaba en los salones montevideanos. En su novela "Caramurú", publicada en 1848, y cuya acción transcurre en la época de la dominación portuguesa, al describir a su protagonista Lía Nisser, dice que "ella sabía todos los bailes antiguos y modernos, y los bailaba con una gracia particular. En la sociedad escogida, contradanzas, rigodones, gavotas, minuets y valses: en los de menor etiqueta o mejor dicho en los muy íntimos, entre sus deudos, o amigas por extravagancia, boleras, cielitos, mediacañas, y algunos otros inventados por el genio alegre de los americanos".

Su historia no es ciertamente muy clara y uniforme, como no son tampoco claros y uniformes los días en que le toca vivir. Perteneciente a la misma promoción del Pericón y de la Media Caña, el Cielito vive lozano en el Uruguay hasta mediados del siglo XIX. Es, como toda primitiva forma de nuestro repertorio, canción danzada, pero en muchos momentos se da como forma lírica, exclusivamente para ser entonada. Tales los cielitos atribuídos a Bartolomé Hidalgo, el primero de los cuales comienza: "Los chanchos que Vigodet / Ha encerrado en su chiquero..." y que, según Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico del Sitio de Montevideo", se cantó en la noche del 1.º de mayo de 1813.

En 1816 aparece la primera pautación de un Cielito de la que tenemos noticia cierta. En el momento de auge en el Uruguay, se transcribe en el Perú la música de un Cielito, baile de Potosí. En un libro manuscrito, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima, del presbítero Antonio Pereyra y Ruiz, fechado en el año 1816 y que se intitula "Noticias de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Arequipa",[62] encontramos la siguiente ilustración musical:

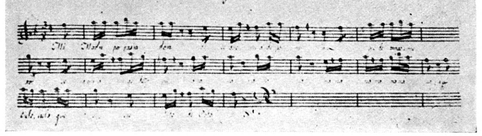


Fig. 100. — CIELITO pautado en Potosí en 1816. (Biblioteca Nacional de Lima. Perú)

Este importante documento tiene para los estudios musicológicos de la América hispana un interés fundamental, puesto que se transcribe la música de tres danzas populares de esa época ya remota: "El Gallinasito báile de Arequipa", "El Cielito, bayle de Potosí" y "El Moro, bayle de Arequipa". Hasta entonces, la pautación más antigua del Cielito, por la vía del dato folklórico, databa de 1883 —eran apenas cuatro compases con la fórmula del acompañamiento— y se hallaba en el folleto de Lynch sobre canciones y danzas rioplatenses: "La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República".[63]

La letra del Cielito del Potosí, dice así:

"Mi madre por pasiadera
dice que me a de poner
un pie de amigo y mexor
sera un amigo de pie.
ana na na ná na
na ná na na na nána
ay Cielo cielo que sí
cielito de Potosí".

Sin responder a ninguno de los cinco modos de la escala pentatónica, posee indudablemente cierto parentesco acústico con todo el cancionero del área pentatónica que abarca el norte de la Argentina y Chile, el oeste de Bolivia y todo el Perú y el Ecuador. Su correcta escritura debe hacerse en compás de cuatro octavos aunque su fórmula de acompañamiento marche, presumiblemente, en tres octavos. En la figura 101 que ilustra la página siguiente, lo hemos reescrito sin alterar sus figuraciones originales.

Es de evidente razón histórica que en la fecha de 1816 las tropas argentinas podían haber llevado hasta el Alto Perú las danzas rioplatenses.

Volvamos al Cielito en el Uruguay. Las referencias de esta canción danzada abundan en documentos de la Patria Vieja. En el número correspondiente al 19 de abril de 1823 de "El Pampero", se estampa este curioso aviso: "Se venden unos versitos de pie de gato

llamados el Cielito: no valen más que un medio pero están mui divertidos". En esa época, el Gato —danza cantada picaresca, de pareja suelta independiente— se hallaba en vigencia, y si bien el documento no es muy explícito, ya aparece en nuestro país el nombre de esta especie, en los papeles.
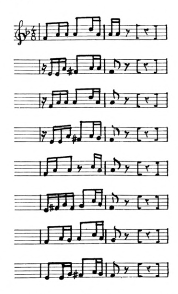


FIG. 101. — CIELITO del Potosí, de 1816. Transcripción.

De entre las numerosas letras del Cielito que hemos transcripto en nuestro libro "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay" (tomo I. Montevideo, 1950), queremos detenernos en una de ellas, publicada en 1832:

"Está templado el changango
Para cantar é aficion
El cielo de salsipuedes
A los de la oposicion.
Cielito cielo que si
Cielito de la Diablada
Señó Juan Taba de chancho
Es bagual qeu no hecha nada"...

Obsérvese un detalle notable: en el primer verso se habla del changango, que actualmente no es más que uno de los tantos nombres del charango, aquella guitarrita de cinco órdenes de cuerdas dobles cuya caja de resonancia la constituye el caparazón de un armadillo, en la Argentina. Sin embargo, hace más de cien años llamábase changango a la guitarra criolla. Hilario Ascasubi, en una nota al pie de una de sus relaciones de Paulino Lucero sobre la Guerra Grande, lo explica con indiscutible autoridad: "Changango: guitarra vieja y de mala construcción".[64]

Justamente, Hilario Ascasubi, ve bailar en las fiestas julias de Montevideo del año 1833 un "Cielito con bolsa" en la Casa de Comedias, y lo comenta con estas palabras:

"De ahi bailaron otras cosas
que yo no puedo explicar;
pero lo que me gustó
fué, amigo, que al rematar
se armó un cielito con bolsa,
y ya se largó á cantar
sin guitarra, un mozo amorgo
de aquellos de la ciudá.
¡Bien haiga el criollo ladino,
cómo se supo quejar!"

La "bolsa" es el círculo que forman los bailarines cuando van a hacerse las relaciones. En ese sentido, el Cielito es danza de pareja suelta en conjunto, de carácter grave-viva. La descripción del precitado Lynch en 1883, es, por ahora, la más completa: "El cielo es un baile de cuatro. Se colocan pareja frente a pareja como en la cuadrilla. Mientras canta el guitarrero, todos valsan. Al terminar la segunda copla hacen la reja. La reja consiste en dar vuelta por el lugar que ocupan los demás sin abandonar la mano de su compañera. Luego siguen valsando pero en forma de cadena y así progresivamente".[65] Cuatro eran, pues, para Lynch, las figuras del Cielito: demanda, valseo, reja y cadena, figuras todas ellas provenientes de la antigua contradanza, de quien es hijo —coreográfico, nada más— nuestro Cielito. Sabemos, por ejemplo, de acuerdo con un viajero anónimo que pasa por el Río de la Plata en 1824, que "El Cielito comienza con canciones a las que sigue un chasqueo de los dedos; luego tienen lugar las figuras". Ascasubi lo confirma al hablar del "betún" que se practicaba en el Cielito y en la Media Caña, y que consistía en realizar trenzados con los pies, mientras los dedos mayor y pulgar de cada mano hacían castañetas.

Musicalmente hablando, el Cielito consta de dos partes: la primera, instrumental, marcha en compás de tres octavos; la segunda, que corresponde al canto, consta a su vez de dos períodos de cuatro frases cada uno, formando diez y seis compases en total. Todas las discusiones que con respecto a la cifra de su compás se han planteado, se deben a un hecho que ha pasado desapercibido para muchos, y es el de que la melodía y el acompañamiento marchan en distintos compases: en tanto que la primera debe escribirse en cuatro octavos, el segundo debe registrarse en tres octavos. Con notable precisión, Carlos Vega, acaba de aclararlo en un reciente ensayo sobre el Cielito. [66]

12. La Media Caña. — Al comienzo del parágrafo anterior dedicado al Cielito, habíamos visto que la Media Caña también vive en los salones montevideanos alrededor de 1820.

No sólo en el salón sino también en el teatro: en la década 1820-1830, la Media Caña ya había subido al escenario de la Casa de Comedias dentro de la representación del célebre sainete criollo del argentino Collao "Las bodas de Chivico y Pancha", llamado también "El Gaucho".

Se ha afirmado que esta pieza data de 1820 aproximadamente; estamos en condiciones de suponer con cierto fundamento que ya se conocía en Montevideo cinco años antes. Efectivamente, en el libro del "Coliseo" montevideano leemos el siguiente asiento correspondiente a enero de 1815: "Por 2 p.s 4 r.s pagados a Juan Miguel Cosio p.r su trabajo de haver copiado el Sainete del Gaucho".[67]

En un programa impreso en seda por la Imprenta de la Caridad, se establece que el 25 de diciembre de 1824 se llevó a escena esta pieza.[68] En la cartelera de teatros publicada en "El Indicador", de Montevideo, del 26 de setiembre de 1831, se aclara aún más este detalle: en la noche del 28 de ese mes y año, Fernando Quijano, el adelantado del teatro montevideano de la primera mitad del siglo XIX, realiza una función a beneficio suyo y comunica en el programa correspondiente que interpretará "El Gaucho o sea La boda de Pancha y Chivico. En el que se bailará el pericón de Media Caña". Llamábase Pericón al bastonero o maestro de ceremonias que daba las voces de mando en el baile; de donde se oirá hablar, en esa época, de "gavota apericonada" o "minué con pericón", esto es, gavotas y minués con bastonero. En 1839, Acuña de Figueroa al escribir su Media Caña Constitucional la definió así: "Baile mui en uso en los pueblos de campaña; y también se llama asi el canto, y la tonada especial, con que se acompaña al son de la guitarra o del piano".

Entre 1839 y 1845, Hilario Ascasubi publica en nuestra capital varias letras para bailar la Media Caña que llevan los siguientes títulos: "Media Caña del campo para los Libres a propósitos de la Batalla de Cagancha en 1839", "Al triunfo de los patriotas en el Cerro de Montevideo, sobre los soldados de Rosas en 1843" y la "Media Caña salvaje del Río Negro", de 1845. Por último, cabe anotar que en "El Nacional", del 28 de diciembre de 1842 se publica una letra política, firmada por "Formón", que comienza así:

..."Venga la guitarra
Vamos a cantar
Una media-caña
En lindo cantar..."

Al igual que la Refalosa, la Media Caña se convierte en un arma dialéctica, durante la Guerra Grande.

A mediados de siglo, la Media Caña, próxima a morir, ensancha su área de extensión y llega hasta el hoy estado de Río Grande del Sur, en el Brasil. En el curioso folleto de Antonio Alvares Pereira Coruja, "Colleção de vocabulos usados na provincia de S. Pedro do

Rio Grande do Sul", editado en Londres en 1856, se cita a la "meia-canha" entre las veinte danzas que practica el hombre de campo de esa región.

En 1883, João Cezimbra Jacques escribe las siguientes palabras acerca de esta región limítrofe con el Uruguay actual: "Los antiguos habitantes de este territorio, practicaban bailes propios, o mejor dicho, sui-generis, que, por los rastros parecen resultado de una combinación de danzas de los primitivos paulistas, mineros, lagunenses, con las danzas de los azorianos e indígenas sumados a la media-caña y el pericón, usados especialmente en las repúblicas del Plata, de modo particular en Corrientes, Entre Ríos y Estado Oriental. El motivo que nos lleva a suponerlo, estriba en que en esas danzas se notan no sólo los zapateados de los antiguos pobladores de la provincia, de orígen portugués, sino también ciertos meneos y pasadas de mano entre la dama y el caballero en la media-caña y el pericón".[69]

Esa teoría, tan divulgada, que hace provenir las danzas folklóricas de un país americano de la danza folklórica que habrían importado desde Europa los paisanos que por primera vez emigraron, tiene aquí una curiosa y lógica contradicción. En el Uruguay predomina una inmigración inicial de Galicia y de las Islas Canarias; en el sur del Brasil, de Portugal y de las Islas Azores; en las provincias orientales argentinas, de Andalucía. No obstante, en las tres regiones americanas se practica la misma danza. En realidad, su origen hay que buscarlo en otro mecanismo de *folklorización:* la música folklórica europea no pasa a América ni engendra la música folklórica americana. Esta se origina, *en el orden de la coreografía,* por el descenso de la danza de salón, en un proceso analizado con lúcida claridad y firme documentación por Carlos Vega.[70]

Desde hace setenta años, la Media Caña desapareció como música en el ambiente campesino uruguayo, después de haber gozado de una vida lozana en la primera mitad del siglo pasado.

En nuestros viajes de investigación y recolección folklóricas por el interior de la República, no hemos hallado un solo criollo viejo que recordara exactamente la coreografía o la música de la Media Caña. Algunos, sin embargo, nos aseguraron que en sus mocedades la vieron bailar y que tenía grandes similitudes con el Pericón.

Por la fuente seca de la referencia escrita de la época, tampoco es posible una reconstrucción total, pero en este caso el panorama está más iluminado, aunque incompleto todavía. En la Argentina, Carlos Vega ha recompuesto parcialmente su forma coreográfica y asevera al respecto que "La Media Caña como el Pericón, es una contradanza criolla. Fuera del "betún" y las castañetas que le prestaron las danzas picarescas y las relaciones que le introdujeron, sus figuras conocidas, (rueda, cadena, canasta) son suertes de la vieja Contradanza inglesa".

Ocho o diez parejas inician la danza colocadas en círculo o en fila; en este último caso, de un lado los hombres y del otro las mujeres, mirándose unos a otros. La primera figura es la *ronda,* vuelta redonda, pero sin hacer cadena, hasta llegar a colocarse en el lugar inicial; puede suponerse que las mujeres van en una dirección y los hombres en otra. La cadena, al parecer, se agregaba al final de la ronda. Luego de ésta se iniciaban las *relaciones,* estrofas en cuartetas recitadas alternativamente por cada pareja. A cada relación sigue un *valseo* de pareja enlazada, que efectúan los recitantes, mientras el resto de los danzantes se toman de la mano, dando vueltas alrededor de los solistas. Al final de cada verso de la media-caña se hacía el "betún", especie de breve zapateo y cabriola con castañetas (chasquido de los dedos mayor y pulgar). Casi al final se formaba la canasta: "las damas en círculo, tomadas de las manos; todos los hombres detrás, en un círculo mayor, encerrándolas; en un momento dado los hombres se inclinan e introducen medio cuerpo por debajo de los brazos de las damas", en algo así como una zambullida.

Hermana nutricia del Pericón y del Cielito, la Media Caña desciende, coreográficamente hablando, de la Contradanza. Es danza de pareja suelta, en conjunto, que pertenece a la subdivisión de "graves-vivas", es decir, que se alternan en ella movimientos lentos con movimientos alegres. Parece ser que, próxima a su extinción, se transformó en un valseo de pareja independiente enlazada.

Del período 1830-1850, conocemos cuatro ejemplos de Media Caña. Con todas las reservas del caso, por tratarse de fantasías teatrales o de salón y no de pautaciones tomadas de la realidad folklórica, pasaremos a analizarlas ya que en este capítulo tratamos precisamente las proyecciones de salón de las danzas folklóricas.

1.°) "Boleras de la Media Caña" de Antonio Sáenz, publicada en la "Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas", Montevideo, 1837. Es una pieza española de corte tonadillesco, sin relación alguna con la Media Caña folklórica rioplatense. (Véase figura 140).

2.°) "Media Caña de la Batalla de Cagancha" de Francisco José Debali. Pertenece a la fantasía descriptiva "La Batalla de Cagancha" escrita entre los años 1839 y 1845. Según tradición familiar fué esbozada en el mismo campo de batalla en 1839.
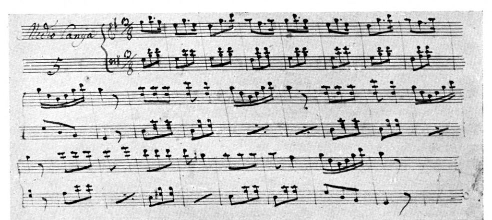
Se trata de una fantasía descriptiva, originariamente escrita para piano y luego instrumentada para banda y para orquesta, como lo hemos podido comprobar en el archivo de la familia de Debali, que custodia uno de sus familiares en la ciudad de Montevideo. Una de las versiones para piano se halla en el Museo Histórico Nacional.

Tiene el encanto arcaico de aquella "Sonata Bíblica" de Kuhnau donde se describe, el combate de David contra Goliath. Está dividida en diez episodios, cuyos títulos son los siguientes: 1.°) "La tranqui-

lidad del Ejército Constitucional antes de la batalla de Cagancha. 2.°) "La sorpresa del enemigo". 3.°) "Toque de cornetas y trompas". 4.°) "Toque de los clarines por el ataque". 5.°) "La batalla y la dispersión del enemigo". 6.°) "La recogida de los heridos y muertos". 7.°) "El descanso de los libres vencedores del Ejército Constitucional". 8.°) "Al grito de la Libertad el Ser Supremo alzó su poder contra los tiranos invasores". 9.°) "El placer de los vencedores ha dedicado esta media Caña al Maestro Mayor del Ejército". 10.°) "La alegría de la entrada de los voluntarios a Montevideo".

La escritura representa un trabajo ponderable, dentro de la época de simples aficionados a la composición. Posee, decíamos, el vetusto aire de las piezas para clave del 1700, y si el pueblo de Israel festejaba la victoria de David bailando un Minué, el ejército de Rivera lo hace lógicamente con una Media Caña.

El noveno movimiento, "El placer de los vencedores ha dedicado esta media Caña al Maestro Mayor del Ejército", es, para nos-
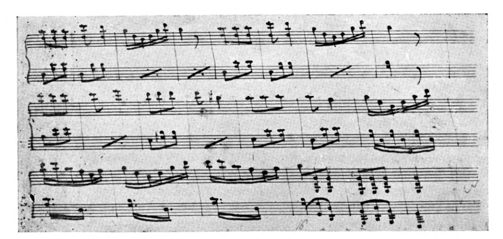




Fig. 102. — MEDIA CAÑA para piano, copia de Francisco José Debali de 1850 aproximadamente. Inventario N.° 449 (Archivo Debali. Montevideo).

otros, de capital importancia. Trátase de la primera pautación de una danza popular uruguaya, que se remonta al año 1839. Vayamos por partes: de una danza con título rioplatense, porque, dado el carácter de fantasía que acusa esta partitura, bien pudo ser una caprichosa creación del autor, sin razón de dependencia con el hecho folklórico. Presenta un estrecho parentesco con el célebre "Polo del Contrabandista" del tonadillero Manuel García que hemos publicado en la figura 99 del presente capítulo. En la segunda parte de la Media Caña, (compás 29 en adelante), se presenta un bajo característico de la escritura sonatística mozartiana. Recién en el tercer período, (compás 37 en adelante), se oyen resonancias criollas típicas del Pericón actual. (Véase figuras 168 y 169).

3.º) "Media Caña con Tabapui, Triste y Campana". Pertenece, también, al Archivo de Francisco José Debali, compositor que falleció en Montevideo en 1859. Se conservan todas las partes de banda, no así la partitura. No se establece en ella que su autor sea el propio Debali, pero es, indudablemente, su caligrafía musical. Se trata de una página más alejada aún que la anterior de lo que hoy tenemos por Media Caña, aunque se halla en el mismo compás de tres octavos. La introducción en tiempo de Andante, es un fragmento de elemental trabajo de composición escolástica de la época: fragmento amable, sin carácter nacional. (Véase figuras 114 y 115).

4.º) "Media Caña para pianoforte". En un álbum de piezas de salón que pertenece al mismo Archivo de Debali, y en el que figuran minués montoneros, gavotas, valses y contradanzas españolas y francesas, aparece subrepticiamente una "Media Canya", que es la "Campana" anterior arreglada para piano. Ostenta los mismos caracteres que las dos anteriores. Con idénticas reservas, publicamos este documento que bien podría ser una "bolera de media caña", con reminiscencias tirolesas (!) llegada al país por la vía del teatro con la Tonadilla Escénica española. De todas maneras, y como sugestión para futuros estudios, nos parece fecunda su publicación. (Véase figura 102).

13. El Pericón. — El Pericón, la danza nacional por excelencia del Uruguay, nace a fines del siglo XVIII en el ambiente campesino, sube al escenario teatral alrededor de 1820 y diez años más tarde se baila en los salones, en tertulias íntimas, hasta 1850 aproximadamente. Sin embargo, no pierde su vigencia folklórica y sigue en los ambientes rurales hasta ya bien entrado el siglo XX.

En las más antiguas referencias escritas sobre las danzas del país, el Pericón deja sus inconfundibles huellas. Huellas de su nombre nada más, desdichadamente, porque recién en 1876, a través de un curioso folleto en verso "Preludios de dos guitarras", surge claramente una descripción bastante completa de la coreografía de esta danza. En cuanto a su música, todavía sigue siendo la breve

pautación del folleto de Ventura R. Lynch en 1883, el más antiguo recuerdo de ella.

Su nombre parece provenir del título que antaño se daba al que dirigía el baile, esto es, el de "pericón" o "perico" y al que posteriormente se llamó "bastonero" o maestro de ceremonias de la acción coreográfica, tal como anotamos con respecto de la Media Caña.

En la primera noticia sobre canciones y danzas uruguayas que conservamos nosotros del siglo XVIII, aparece el nombre de Perico. Resulta peligroso, desde luego, deducir, por la similitud de nombres, una relación entre Perico y Pericón, pero de todas maneras el dato es muy sugestivo. En el ya citado fragmento de José Espinosa quien, en junio de 1794, toma contacto con nuestro "guazo" u hombre de campo, se habla de que "cantan unas raras seguidillas desentonadas que llaman de Cadena, o el Perico, o Mal-Ambo, acompañándolos con una desacordada guitarrilla que siempre es un tiple".[71] Se refiere Espinosa a unas seguidillas "cantadas", lo cual concuerda con las más antiguas referencias que aseveran —todavía los viejos paisanos de nuestro campo lo pueden confirmar— que el Pericón se cantaba siempre.

A partir de esa fecha, la palabra Pericón aparece en numerosos documentos como sinónimo de baile animado o trifulca. En el siglo XVIII ocurre lo mismo con la palabra Fandango y, a fines del XIX, con la palabra Milonga. Así, pues, en el periódico montevideano "El Pampero", del 22 de enero de 1823, se habla de Pericón como expresión genérica de baile:

> *"Oiganle a mi villa vieja,* [*San José*]
> *en grande con el Baron,* [*Lecor*]
> *al cabo sacó sus prendas*
> *tan luego en el Pericón."*

Bartolomé Hidalgo, en uno de sus diálogos de 1821, emplea esta palabra dándole el mismo sentido, e Hilario Ascasubi en su sabrosa y gráfica descripción de las fiestas julias de 1833, insiste en lo mismo:

> *"y el que por fortuna escapa*
> *de cair en el "pericón", "...*

Es lógico pensar que si en toda la primera mitad del siglo XIX, la palabra Pericón adquiere una acepción genérica, la danza debe ser la más conocida y practicada en ese entonces, para ascender a tal jerarquía. En la década 1820-1830, sube al escenario de la Casa de Comedias, dentro de los primitivos sainetes, "El detall de la acción de Maypú" y "Las bodas de Chivico y Pancha", antecedentes remotos y memorables de un "Juan Moreira" posterior.

La presencia del Pericón dentro de los salones en reuniones íntimas y sobre todo en poblaciones del interior del país, está registrada en documentos, a partir de 1833. En esta última fecha, Bernardo P.

Berro escribe unas décimas sobre la sociedad de Minas en las que se extiende sobre las personas y las costumbres de esta villa en el ya remoto año. Del manuscrito original, fechado en Casupá el 28 de diciembre de 1833, que nos ha facilitado el historiador Juan E. Pivel Devoto, extraemos los versos pertinentes que dicen así:

"Con un donaire sin par
Mueve la ligera planta.
Si baila minuet, encanta;
si contradanza, embelesa;
si pericón, interesa;
si balsa, admira y espanta".

El Pericón, desde el punto de vista coreográfico, es danza de pareja suelta de conjunto, heredera directa de la antigua Contradanza. Parece ser que en su primera época tenía un número limitado de figuras, mas a fines del pasado siglo alcanzó a poseer un número elevadísimo (hasta cerca de cincuenta). Musicalmente hablando, el Pericón se escribe en compás de tres octavos y se lleva a un movimiento de "Allegro moderato". No está determinado el número exacto de períodos, pero cada uno de ellos consta de ocho compases. Su simple armonización oscila de la tónica a la dominante y, fraseológicamente, se oye sobre la base de monopedias ternarias.

En 1885, Francisco Bauzá en sus "Estudios Literarios" dice que en las reuniones campesinas "suele bailarse un Nacional".[72] En esa fecha ya hay una conciencia colectiva de que el Pericón, es justamente la gran danza nacional del país y se inicia, en ese entonces, una especie de segunda vida de esta forma. Comienzan los primeros arreglos para piano del Pericón, y el Circo trashumante irradia su prestigio.

A principios de este siglo, el Pericón vuelve a ascender a los salones pero como imposición tradicionalista. Viva aún su música en el ámbito folklórico, su coreografía ha desaparecido en los bailes campesinos.

14. La Cuadrilla. — Heredera directa de la gran Contradanza, la Cuadrilla se convierte en el Uruguay en la más extendida de la serie de danzas corales en todo el siglo XIX. Según vimos en el parágrafo dedicado a la Contradanza, en 1745, Juan Jacobo Rousseau en sus "Fêtes de Polymnie" escribe una introducción de Contradanzas a las que llama Cuadrillas, nombre éste que viene de "escuadra" o "cuadrada", por la disposición en cuadrado de los bailarines, o porque bailan en grupo de cuatro, formando dos parejas vis a vis. La Cuadrilla francesa común constaba de seis figuras que ya existían en el Cotillón: "Le Pantalon", "L'Eté", "La Poule", "La Trénis", "La Pastourelle" y "Le Final". Su música se dividía en seis secciones de 32 compases cada una; por lo general se escribía

tan sólo 24 compases y se indicaba luego un "da capo" sobre los primeros ocho compases de cada sección para formar el número de 32.

Juan Bautista Alberdi en su citado folletín "Condiciones de una tertulia de baile" publicado en "El Iniciador" de Montevideo de 1838, nos habla del predicamento de esta danza en los salones rioplatenses de esa época: "Ahora viene la cuadrilla. Los elegantes deben correr, y arrebatarse las cabeceras: es un deber de modestia y de obsecuencia. Se debe bailar la Cuadrilla, con los ojos en los pies, á ver que tal se portan, porque el baile, es asunto todo de pies, y nada de la cabeza, de la boca, de los ojos. Todo solo debe ser coronado por una salva, aunque sea mas frio que beso de vieja".

La Cuadrilla está presente, alrededor del 1830, en los salones y en el teatro. En el beneficio de Carolina Piacentini en 1833, se baila una Cuadrilla en un fin de fiesta coreográfico.[73] En 1851, Raúl Legout y Pablo Faget, recientemente llegados de Europa abren dos casas de ventas de pianos y partituras en las cuales ofrecen Cuadrillas, Valses y Polcas.[74] El maestro de baile Agrippa Pinzutti, avisa al público en ese mismo año que dará clases para la enseñanza de esta nueva danza.[75]

Ya en 1852, en la ciudad de Salto, en el baile que se realiza en honor del Presidente Giró, se bailan Cuadrillas, signo éste de la vasta difusión que tuvo de inmediato en todo el ámbito de nuestro territorio: "cualquiera que hubiese seguido con empeño a nuestras graciosas bailarinas en los giros de un vals arrebatador, o en los marcados compases de una Cuadrilla, se hubiera como nosotros, sorprendido de la elegancia y buen tono de aquella sociedad", dice Francisco Xavier de Acha, testigo presencial y cronista de esta fiesta.[76]

En ese mismo año el director de la Compañía Lírica Francesa, Prosper Fleuriet, estrena una "gran cuadrilla militar, con el título de la *"Batalla de Monte Caseros,* que tengo el honor de dedicar al pueblo Oriental".[77]

En 1856, Luis Preti, el director de la orquesta del Teatro Solís, escribe una Cuadrilla "dedicada a los niños orientales".[78]

La Cuadrilla se baila hasta principios del siglo actual —su reinado abarca desde 1830 hasta 1900 en el Uruguay— y deja en cierto momento paso a su hermana menor, los Lanceros; sin embargo, en el período inicial de auge de las Cuadrillas, un cronista de la época se preocupa en hacernos notar la vinculación de ésta con la vieja Contradanza al poner en boca de una señora de edad estas palabras: "la cuadrilla es lo único que conservan de mis benditos tiempos, y esta misma por que la esplotan en pró de nada laudables intenciones".[79]

En los álbumes montevideanos de danzas de salón de la primera mitad del siglo XIX, hemos hallado numerosos ejemplos de Cuadrillas, muy a menudo en cinco partes con un Vals final, tal como las que

Quadriglie Originali

Per Chitarra

Scritte e dedicate Alla chiarissima

Famiglia Sambucetti

Da

Gerolamo Folle
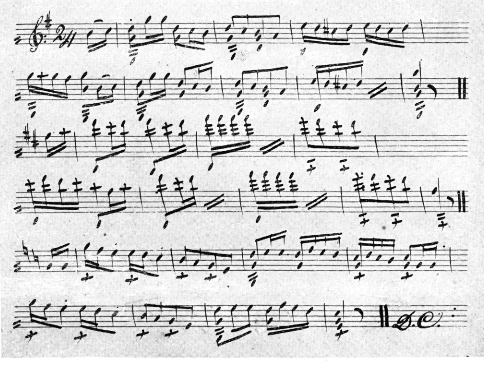


FIG. 103. — CUADRILLAS para guitarra, de Gerolamo Folle, escritas alrededor de 1860. Carátula y primera figura de la Cuadrilla. (Colección de Lauro Ayestarán).
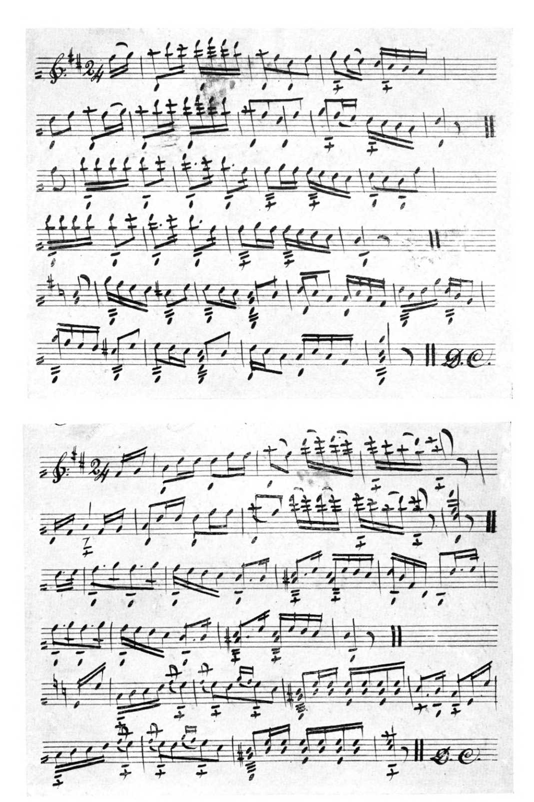


Fig. 104. — CUADRILLAS para guitarra, de Gerolamo Folle. Figuras 2 y 3. (Continuación).

Fig. 105. — CUADRILLAS para guitarra, de Gerolamo Folle. Figuras 4 y 5. (Conclusión)

publica en Montevideo Antonio Sáenz en 1837 en "La Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas" que se transcribe en la antología documental que figura como apéndice al capítulo IV. Por otro lado, los tramos coreográficos de esta danza, figuran también en cuadernos de baile de la época.

La que estampamos como ejemplo pertinente de las Cuadrillas montevideanas, fué escrita por Gerolamo Folle, para guitarra, a mediados del pasado siglo y dedicada a la familia Sambucetti.

15. El Rigodón. — Danza de origen provenzal, adquiere forma cortesana y artística alrededor del 1700. Veloz en el tiempo y chispeante en el ritmo, se confunde en el siglo XVIII con la forma del Rondó francés con tres estribillos y dos coplas. El nombre, por otro lado, tiene también parentesco con el del Rondó, porque desechada la peregrina teoría de Rousseau según la cual éste oyó decir que provenía del maestro de danza, Rigaud, la palabra rigodón tiene evidentes puntos de contacto con "rigodone" y su diminutivo "rigoletto", o sea, danza en círculo, al decir de Curt Sachs.

En el Uruguay, según lo asevera Alejandro Magariños Cervantes, en la época de la dominación portuguesa (1820) se bailaba el Rigodón, al igual que las Contradanzas, Minués, Valses y Gavotas.

El ejemplo manuscrito que presentamos y que pertenece a una colección de danzas de salón que se bailaban en el Uruguay alrededor
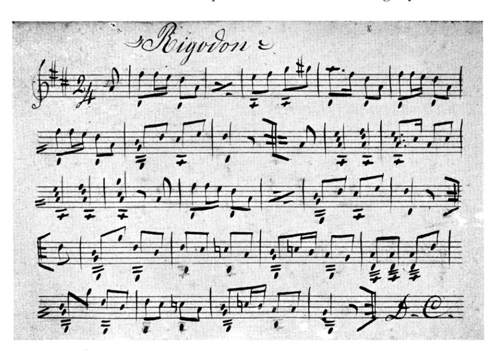


Fig. 106. — RIGODON para guitarra, de autor desconocido, que perteneció al archivo de Gerolamo Folle. (Colección de Lauro Ayestarán).

de 1860, consta de tres secciones de ocho compases cada una, con "reprise" final de la primera.

Creemos que esta danza dejó de bailarse en el Uruguay en la segunda mitad del siglo XIX y su vida no tuvo el vigoroso poderío del Minué o de la Contradanza.

16. El Solo Inglés. — Danza individual teatral y de salón a la vez, en nuestro medio, constituye uno de los números obligados de las funciones de la Casa de Comedias por espacio de 30 años, desde 1829 en que registramos la primera referencia sobre este baile. Chearini, Juan Cañete, Miguel Vaccani —siempre lo interpretaba en traje militar—,[80] Carlos Laforest, Juan Coya, y hasta las damas convenientemente vestidas con ropas masculinas: Guillermina Priggioni de Molina, Dolores de Gambin, Eloísa Quijano —"vestida de marinero de S.M.B."—,[81] etc., bailaron el Solo Inglés en repetidas oportunidades.

En el Archivo Debali hemos hallado las partichelas para orquesta de un Solo Inglés cuya línea melódica para violín principal dice así:

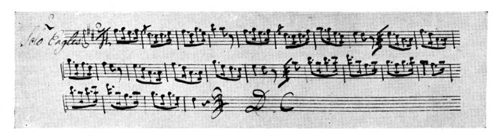


Fig. 107. — SOLO INGLES, parte de violín principal, de autor desconocido. Copia de Francisco José Debali realizada en 1850. Inventario N.° 40 B (Archivo Debali. Montevideo).

La danza consta de 3 períodos de ocho compases cada uno y presumiblemente esta página sirvió para acompañar la danza en el escenario de la Casa de Comedias donde fué director de orquesta don Francisco José Debali.

17. La Danza de las Cintas. — Esta curiosa danza ancestral, recuerdo de un ritual agrario, se practicaba en el Uruguay en la primera mitad del siglo XIX. Su descripción fué resumida de la siguiente manera: "fijo en el suelo o sujeto por alguien, se levanta un mástil o palo de dos y medio o tres metros, cuidadosamente alisado; de la punta superior cuelgan ocho cintas de colores cuyos extremos toman otros tantos niños, cuatro varones y cuatro mujeres, que forman un círculo alrededor del palo; en un momento dado, los bailarines inician un paseo, las niñas en un sentido, los niños en el contrario, siempre dando vueltas en torno al mástil; pero como los niños se entrecruzan o giran conservando su cinta en la

mano, resulta que en la punta del mástil las cintas empiezan a ceñirse sobre la superficie de la madera formando una especie de tejido. A medida que prospera la acción, el tejido baja recubriendo el palo, y así llega un momento en que el trozo de la cinta no trenzado es tan corto y el tejido ha bajado tanto que los niños no pueden proseguir sus movimientos. Termina así una clase de tejido, y en seguida los ejecutantes inician exactamente las mismas evoluciones, pero al revés, siempre con las cintas en la mano, con lo que el tejido hecho se deshace. Basta una sola equivocación en los movimientos para que el enredo de las cintas determine el fracaso del conjunto. El espectáculo consta de cuatro "suertes" o tejidos distintos denominados "La canasta", "la contradanza", "la malla" y "el remolino", y tanto la acción de trenzar como la de destrenzar van precedidas de una canción que ejecutan en coro los niños, cada uno firme en su puesto inicial".[82]

Durante los festejos del tercer aniversario de la Jura de la Constitución en 1833, Hilario Ascasubi ve bailar en Montevideo una Danza de Trenzar con los colores de la patria:

Y dieron el lugar
á otra tropilla distinta
que luego subió á danzar;
y si bien lo hicieron unos,
no se quedaron atrás,
los seguidos, que bailando
se pusieron á trenzar
unas cintas de la patria
con toda preciosidá.
Sujetaron un istante;
y entonces vide trepar
a un muchacho como un cielo
que principió á platicar
á gritos con los mirones;
y todos al escuchar
las razones del mocito,
en cuanto cesó de hablar
gritaron: ¡Viva la Patria!
y entraron á palmotiar
de la plaza y los tejaos
las gentes como maizal.
A los gritos los danzantes
se volvieron á agachar
y déle guasca... *otra vez,*
bailando hasta destrenzar
las cintas completamente..."[83]

Durante la Guerra Grande, el batallón de vascos del ejército sitiador oribista, se entrega a una danza de trenzar: "Los viscaínos Voluntarios con dos comparsas de máscaras, una que trenza cintas bailando alrededor de un palo, otra que es de estudiantes y canta la Estudiantina".[84] Viene ésto a confirmar la afirmación de Carlos Vega de que la Danza de las Cintas nos llega por la vía de España donde se halla aun hoy en plena vigencia.

32

Actualmente la Danza de las Cintas se practica en festivales escolares, pero le falta la extensión popular y colectiva. Fuera de la escuela y bajo la dirección de las maestras, no se practica como juego o como externación folklórica.

18. La Polca. — En el complejo proceso de la formación de las danzas populares de un país, la Polca constituye un clarísimo ejemplo de adaptación al medio ambiente de una especie foránea y transformación de su condición originaria. La Polca llega simultáneamente al Uruguay por la vía del salón y por la vía del teatro, alrededor de 1845; a fines del pasado siglo ya ha descendido al ámbito campesino y reordenado su figuración, para convertirse —como voz de una colectividad— en una verdadera especie folklórica. Sobrevive todavía el título europeo, pero la sustancia que se cobija bajo este título es ya bastante distinta. Un paso más y perderá el nombre, como ocurrió con la Mazurca, tan diferenciada ya de la europea, que se ha dado en llamar Ranchera. En la Argentina surge el Chamamé como variante de la Polca. En nuestro país, la Polca Canaria.

Veamos, entre tanto, cómo nace la Polca en Europa y cuándo llega al Uruguay.

La aparición de la Polca en Europa constituye uno de los acontecimientos más memorables en la historia de la danza del siglo XIX, por la rapidez increíble de su irradiación. Nacida en Bohemia alrededor de 1830, su nombre, al parecer, proviene de la palabra checa "pulka", esto es, "mitad", por el medio paso o sobrepaso que se da al bailarla. Llega a Praga alrededor de 1835, toma allí este título y de inmediato se extiende a Viena (1839) y a París (1840). La epidemia de la Polca arrecia en Londres en 1844; la revista humorística "Punch" publica en el número de octubre de ese año el siguiente comentario:

"Can you dance the Polka?
Do you like the Polka?
Do you know the new Polka?
Polka
Polka
it is enough to drive me mad!"

Y bien: el 16 de noviembre de 1845 se baila la primera Polca escénica en Montevideo. El "Comercio del Plata", cinco días antes, anuncia que Eloísa y Benjamín Quijano la interpretarán en la Casa de Comedias.[85]

La Polca llega a una velocidad impresionante al Río de la Plata y se extiende de inmediato por el salón. En plena Guerra Grande, pasa por encima de la lucha, y sitiadores y sitiados se ven arrastrados por ella. En el periódico oribista "El Defensor de la Independencia Americana", que se editaba en el Miguelete, Manuel Montero Calvo ofrece sus servicios de maestro de Polca en estas líneas estampadas

en el número del 1.° de julio de 1846: "El que suscribe pone en conocimiento del público que habiendo recibido la doble y nueva polka de un estilo elegante y sencillo, se propone dar lecciones de ella en las casas particulares: una de las figuras será de cuatro personas: los nombres, sin contar la introducción, son los siguientes: 1.° la estudiantina; 2.° la graciosa; 3.° la del elegante; 4.° la ingrata extranjera; 5.° la Amalia; 6.° la triple combinación del paso Bohemiano. En el Batallón Libertad Oriental, la compañía de Volteadores recibirá órdenes de los señores o señoras que gusten ocuparlo".

En 1850 aparece la primera Polca uruguaya. Se llama "La Orientalita" y es ejecutada por la orquesta de la Casa de Comedias el 19 de mayo.[86] Al año siguiente, Pablo Faget y Raoul Legout, llegados de París, ponen en venta en sus respectivas casas de música las partituras de las más célebres Polcas de la época.[87]

Agrippa Pinzutti, maestro de baile, ofrece también sus servicios en 1851 para enseñar a bailar la Polca, las Cuadrillas, el Vals, el Chotis y la Redova "que son los más modernos de la sociedad".[88]

Como era lógico en los bailes de máscaras que se ofrecen en el teatro en el Carnaval de 1852, "habrá una orquesta buena y numerosa para tocar alternativamente Cuadrillas, Contradanzas, Polkas y Wals".[89]

Dalmiro Costa, el músico uruguayo mejor dotado del siglo XIX, rinde pleitesía a la Polca en una de sus primeras composiciones. Leamos la sección de avisos del "Comercio del Plata" de 1856: "Flor de un día —Polka mazurka—, de mucho gusto, compuesta por el joven Dalmiro Costa, se vende al precio de medio patacón. En esta imprenta darán razón".[90]

La vieja Contradanza, que había sido por espacio de dos siglos reina y señora de los salones, entraba ya en su ocaso. Cuando estalla el furor de la Polca, lanza sus últimos estertores; sin embargo, engendra dos generaciones más: la Cuadrilla primero y los Lanceros luego. La tempestad de las nuevas danzas ruge alrededor del 1850 y un cronista montevideano anota estas certeras observaciones que hemos transcrito fragmentariamente en parágrafos anteriores y que ahora vamos a dar completo: "Vimos que la orquesta tenía por delante una lista de las piezas que debía tocar, y notamos que en ella figuraban con repetición la cuadrilla, el valse, la polca, el schottish, pero, contradanza no era permitida más que una vez: esto es injusto. La contradanza, que es un baile de tono, es aceptada con favor todavía; da entrada a un tiempo a un gran número de parejas; puede servir pues mui bien para disminuir un tanto el schottish, la polca y el valse, bailes tempestuosos y que cuestan mui caros a los trajes de las señoritas y no pocos estragos a sus tocados. Además, tal como se baila hoi, levantando tanto sus codos los caballeros, no ganan esos bailes en elegancia a la contradanza: una pareja en ésta, ni ocupa con

sus brazos más espacio que el preciso, ni derribará a otra pareja en su ímpetu violento. Opinamos, pues, porque no se trate de desterrar nuestra pacífica contradanza: nada tiene de común con el frío minuet, para que se la quiera hacer seguir el mismo camino".[91]

En realidad, el cronista de entonces no se daba cuenta de que la razón de la desaparición de la Contradanza no era un fenómeno aislado en nuestro medio; correspondía a toda una evolución general de la danza: del baile de pareja suelta de conjunto, se pasaba lentamente al baile de pareja tomada independiente.

La Polca se extiende de inmediato de los salones al campo y cambia allí bastante su fisonomía. Francisco Bauzá en sus "Estudios Literarios" editados en 1885, revela la existencia de esta danza en el ámbito rural uruguayo, al decir que "Las hijas de los labradores bailan polkas y mazurkas como se danzan en los pueblos". La Polca ha iniciado una segunda vida.

La música de la primitiva Polca contaba con una introducción y dos o más secciones de ocho compases cada una. Sus fórmulas de acompañamiento eran invariablemente:

o bien:

o bien:

Poseemos numerosos ejemplos de Polcas de salón de la década de su introducción en el Uruguay. Uno de ellos pertenece a Francisco José Debali registrado con el número 40 B en el inventario de su archivo y se trata de una "Introducción e Polka Hungares" para orquesta cuya morfología es la siguiente: Introducción: 15 compases; Polca: 12 secciones de 8 compases cada una (total: 96 compases); Coda: 42 compases.

La Polca que ilustra este parágrafo data de la década 1850-1860 y pertenece a Pío Giribaldi, hermano del autor de "Parisina", e instrumentista que integró la orquesta del Teatro Solís en la noche de su inauguración. Es una Polca con tres motivos distintos de ocho compases cada uno que se eslabonan repitiéndose sucesivamente.

El paso característico de Polca consiste en una flexión hacia dentro de una pierna mientras la otra realiza un pequeño sobrepaso; el cuerpo se inclina graciosamente hacia el lado de la pierna que se flexiona.

La antigua Polca poseía diez figuras, de las cuales —según Curt Sachs—, sólo cinco se practicaban en el salón europeo: 1) Paseo,

2) Vals, 3) Vals revertido en abrazo cerrado, con vueltas sobre la pierna derecha, 4) Vals roulée, y 5) Paso Bohemiano en el cual la pierna derecha no descansa en la forma acostumbrada en la segunda corchea del segundo compás, sino que apoya rápidamente el talón y la punta. Vals, significa solamente "danza de giro", no, por supuesto, paso ternario.
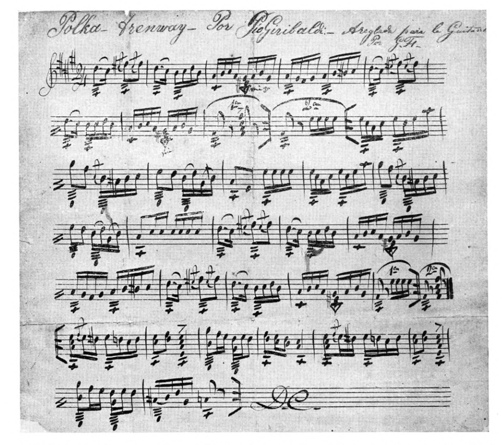


Fig. 108. — POLCA para guitarra de Pío Giribaldi, arreglada por Gerolamo Folle, que perteneció al archivo de este último (Colección de Lauro Ayestarán).

Con ligeras variantes y distintos títulos, es la misma serie de figuras que anuncia Manuel Montero Calvo, profesor de Polca en el Cerrito, durante la Guerra Grande, y cuyo aviso transcribimos líneas arriba.

Todas estas figuras se ejecutan con el "paso de Polca" que es lo único que sobrevive en nuestro medio rural desde 1880 en adelante. Explicación de este paso clásico, nos la dá un cronista del periódico gauchesco "El Criollo" editado en Minas, en su número del 19 de setiembre de 1897: "Pa mi gusto tuito se baila con el mismo trote: un andar de zorrillo asustao que va rumbiando a la cueva".

19. El Galop. — Alrededor de 1825, aparece en Alemania esta danza que pasa de inmediato a Francia y se extiende luego por todo el salón occidental. Vinculada en cierto modo a la Polca, integra luego la Cuadrilla y sobrevive hasta 1900. A fines del pasado siglo se definió al Galop como una Polca rápida en que las parejas galopaban por el salón en un compás de dos cuartos cuya medida metronómica es de 126 para la negra.

En 1849 se conoce por primera vez el Galop en Montevideo. La Compañía Ravel en función realizada el 4 de octubre de ese año presenta "Pequeña Galopada", por los señores Ferrin y Deloney y las señoritas Julia y Carolina.[92] Ya en ese mismo año Ignacio Pensel, director de una Sociedad Filarmónica Montevideana, brinda "La Nereida ó Campanilla" Galop compuesto por él, que se interpreta "á toda orquesta".[93] De inmediato se extiende el Galop y perdura por toda la segunda mitad del siglo XIX.
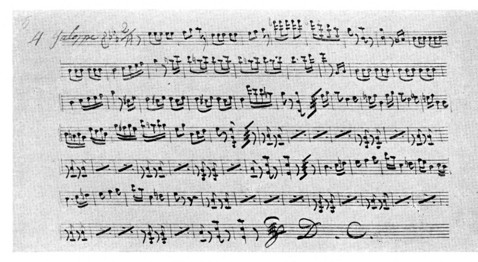


Fig. 109. — GALOP, presumiblemente de Francisco José Debali de quien es el manuscrito. Parte de violín principal. Inventario N.º 40 B. (Archivo Debali. Montevideo).

El ejemplo que presentamos es de puño y letra de Francisco José Debali, pero no nos atrevemos a adjudicarle su creación. Corresponde a la parte de violín y en sus secciones finales permite reconstruir la fórmula de su acompañamiento. El violín deja de conducir la melodía para apoyar las partes débiles de los tiempos del compás.

20. La Varsoviana. — Danza de origen polaco e irradiada por Francia a mediados del siglo XIX, la Varsoviana, congénere de la Polca, Mazurca y Redova, se caracteriza por su movimiento moderado, registrada en compás de tres cuartos y el fuerte acento de la primera nota de sus compases caudales que a veces se alarga considerablemente. Tiene además un parentesco evidente con la Mazurca.

La Varsoviana se baila por primera vez en Montevideo por Julia y Flora Lehmann en la función del 4 de octubre de 1849 en la Casa de Comedias.[94] Todavía la Varsoviana no había prendido en los salones europeos, al parecer; su irradiación comienza en París después de 1853. Sin embargo ya era conocida en Montevideo cuatro años antes. En 1850, además, la repiten en el escenario las hermanas Lehmann.[95]

Toda esta simple enumeración de fechas nos sirve para demostrar que la versión registrada en varios diccionarios universales y tratados de danzas, acerca de su origen atribuído a Francisco Alonso, carece de fundamento. Esta inveterada costumbre de adjudicar graciosamente a un destacado bailarín la creación deliberada de una danza, siempre es recibida con aplauso entre los aficionados a la his-
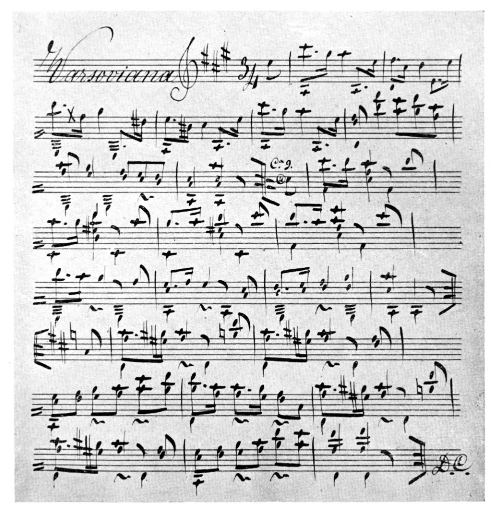


Fig. 110. — VARSOVIANA para guitarra, de autor desconocido, que perteneció al archivo de Gerolamo Folle. (Colección de Lauro Ayestarán).

toriografía coreográfica. En el "Diccionario de la Música" de Michel Brenet, por ejemplo, se establece que la Varsoviana es un baile "en forma de vals compuesto hacia el año 1853 por el joven profesor español Francisco Alonso, que lo presentó en París. Música y baile produjeron un efecto agradable a la vista y al oído".[96]

Sin embargo, decimos, cuatro años antes se bailó repetidas veces en el teatro montevideano. Más aún, en 1854, la Varsoviana ya está en pleno auge en los salones de nuestra capital. El poeta y periodista Carlos A. Fajardo, al describir un baile de la Unión, se lamenta de que la orquesta no ejecutara en toda la noche la Varsoviana, cosa que cayó como "una gota de sinsabor sobre el placer de aquellos instantes".[97]

De esa época poseemos una partitura para guitarra de la Varsoviana que consta de tres secciones de ocho compases cada una:

A fines del siglo XIX, la Varsoviana desaparece en el repertorio de los bailes de salón y en 1910, el maestro de danza Marcelo Vignali, ensaya en Montevideo un reverdecer de ella en su "Varsoviana Nueva" cuya teoría coreográfica describe en su tratado "Salón del baile".[98] Como era imaginable, su deliberado intento no tuvo éxito.

21. La Redova. — Danza de origen bohemio, contemporánea de la Polca e irradiada por París en 1845 como baile de salón, se ejecuta de la siguiente manera: "El danzarín tiene abrazada [se debe entender enlazada; de acuerdo con la terminología de la época, se entendía por abrazada toda aquella que no era suelta enteramente] a su dama, como en el vals y danza con ella tres compases hacia adelante, girando a la izquierda; luego baila hacia atrás girando a la derecha; ahora de nuevo tres compases hacia adelante, pero esta vez girando a la derecha, y un compás hacia atrás girando a la izquierda. Con esto se termina toda la figura del "rejdovák", y se repite tantas veces cuantas lo desea la pareja que danza. Ocasionalmente la pareja que baila introduce otra figura; en lugar de girar parecen tan solo balancearse a derecha y a izquierda. El *rejdovák* está en tiempo de vals (compás de tres por cuatro) y el *rejdovacka* está en su mayor parte en tiempo de polca (compás de dos por cuatro)".[99]

Este antiguo manuscrito montevideano de una Redova, ostenta una estructura musical en tres secciones: la primera de 16 compases y las dos restantes de 8 cada una con su correspondiente repetición para formar períodos equivalentes de 16. Al final se vuelve a repetir la primera parte y la tercera es un "trío".

Ya en febrero de 1851, Raúl Legout anuncia en los periódicos montevideanos la venta de partituras de redovas en su casa de música.[100] A partir de ese entonces la danza se extiende al salón y sobrevive por espacio de unos cuarenta años con plena lozanía.

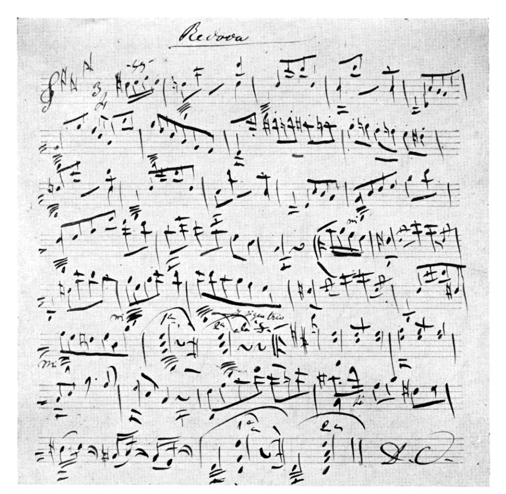


FIG. 111. — REDOVA para guitarra, de autor desconocido, que perteneció al archivo de Gerolamo Folle. (Colección de Lauro Ayestarán).

22. LA MAZURCA. — He aquí una de las especies europeas que, como la Polca, el Chotis y el Vals, adquiere carta de ciudadanía criolla en nuestro medio ambiente y al perder vigencia en los salones y perpetuarse como supervivencia inmediata en los ambientes rurales, se convierte en un indudable hecho folklórico.

Tan lejos está ya la Mazurca europea de la uruguaya que hasta su título se ha perdido llamándosela hoy, comercialmente, Ranchera. Y no es necesario ser músico para darse cuenta de la distancia que va de una Mazurca de Federico Chopin a una Mazurca criolla ejecutada en el acordeón campesino de una sola hilera.

Sin embargo, la Mazurca de Chopin y la Ranchera campesina, distanciadas entre sí por tantas razones de orden musical y social, son producto de una misma fórmula rítmica que en el primero se convierte en un hecho estético culto y en la segunda en un impulso popular perfectamente diferenciado.

¿Cómo nace y cómo penetra en el Uruguay la Mazurca? Surge en el siglo XVI en el Palatinado de Masovia en Polonia de donde toma el nombre de Masuriana o Mazurca. Es en sus comienzos una canción danzada en forma de ronda coral y dos siglos más tarde se extiende a Rusia y a Alemania por obra de los repartos que sufriera el país mártir. Se conoce una suerte de Mazurca rusa que proviene del siglo XVIII y que todavía recuerda por vía popular algún viejo paisano de nuestra República. Alrededor de 1750, Augusto III, Elector de Sajonia y Rey de Polonia, la introduce en Alemania dándole gran prestigio. Sin embargo, recién a mediados del siglo pasado llega a París y esta capital la extiende de inmediato por todo el mundo como danza de pareja tomada-enlazada, al igual que la Polca y el Chotis con quienes forma una generación común. La fecha de irradiación de la Mazurca se fija en París en 1845. A los seis años ya está en nuestro país. Efectivamente: el 12 de febrero de 1851, aparece en el "Comercio del Plata" de Montevideo el siguiente aviso: "M. Raoul Legout, llegado de París últimamente, acuerda, iguala, repara y deja como nuevos toda especie de pianos a precios mui moderados. A venta: un magnifico piano vertical de palisandro de tres cuerdas y de siete octavas; es de gran poder de sonoridad y de la mas elegante forma. Cuadrillas, valsas, polkas, mazurkas, redowas y schotischs nuevos á dos y cuatro manos..."

El 29 de mayo de ese mismo año se baila por primera vez en el teatro por los maestros de danza Francisco Jorch y Agrippa Pinzutti[101] y en 1854 la Mazurca constituye la danza favorita de los salones montevideanos.

En el Jardín Montevideano de 1854, recreo familiar de la época "donde el público toma su taza de té ó su vaso de sorbete al compás de unas variaciones de List ó Hertz", dice un cronista de la época que la orquesta ejecutó "las magníficas creaciones de Verdi, las encantadoras melodias de Bellini y los acentos armónicos de Donizzeti, mezclados á algunas lindas Mazurkas".[102]

Por ese entonces se hallan en nuestra capital las tropas brasileñas —unos 4.000 hombres— que han llegado para apoyar el gobierno del presidente Venancio Flores. El 24 de mayo de 1854 las bandas militares del Brasil, acompañan en la Casa de Gobierno el baile que en homenaje a los interventores ofrece el Presidente de la República. "Sólo un incidente hubo que contrarió en parte el placer que se prometían nuestras bellas en esa noche: cuando se trató de bailar la danza favorita, la encantadora masurka, supimos con gran disgusto que las músicas brasileras nos las tocaban. ¡Lástima que esa gotita de sinsabor viniese a agriar por un momento aquellas horas de solaz!"[103]

En 1856, Dalmiro Costa trasciende en un lenguaje pianístico superior la Mazurca, de igual modo y salvando las distancias, que

Chopin lo había hecho pocos años antes. Publica en ese entonces "Flor de un día", una Polca-Mazurca "de mucho gusto" al decir del "Comercio del Plata" de la época.[104]

La Mazurca penetra en el campo en la segunda mitad del siglo XIX y se convierte junto con la Polca, la Habanera o Danza, el Chotis y el Vals, en una especie acriollada. Pierde algunas de sus características y en la actualidad, desaparecida como danza de salón, su música se ha convertido en una expresión folklorizada. Hace unos treinta años aproximadamente, se le cambia el nombre de Mazurca por el de Ranchera. Esta sustitución, realizada en los ambientes ciudadanos con fines de explotación comercial por parte de varias editoriales de música popular, le da a la historia de la Mazurca un efí-
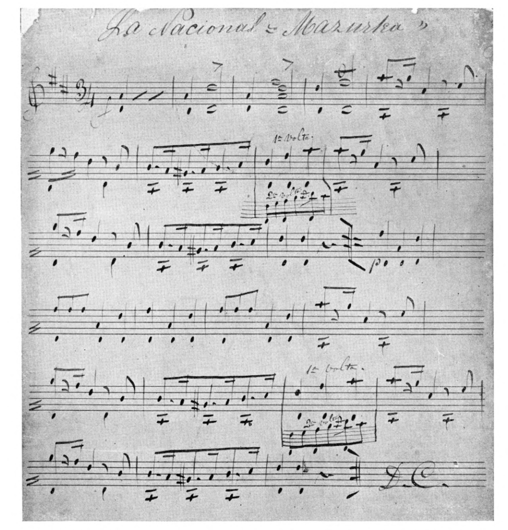


FIG. 112. — MAZURCA para guitarra, de autor desconocido, que perteneció al archivo de Gerolamo Folle. (Colección de Lauro Ayestarán).

mero lustre en el medio ambiente rioplatense. Hoy ha vuelto a caer en desuso. Además durante ese período en que se llamó Ranchera, ya no se bailaba a la antigua usanza sino como simple danza de pareja abrazada.

La frase musical de la mazurca responde al siguiente esquema originario que acepta numerosas variantes.

Su música como la de casi todas las danzas de su promoción, consta substancialmente de dos partes de ocho compases cada una que se repiten en el clásico orden de la Suite: AA-BB. Sin embargo el número de partes puede extenderse a cuatro o cinco y los compases de esas partes reducirse a cuatro. El ejemplo que presentamos es una versión guitarrística que data de la década 1850-1860 y lleva el sugestivo título de "La Nacional".

Desde el punto de vista coreográfico la primitiva Mazurca polaca, según Curt Sachs, "es la única ronda que vuelve al antiguo círculo en el que no se limita el número de bailarines. Excede por mucho a las demás rondas en el número de sus figuras: Rosenhain describe cincuenta y seis. Su orden de pasos era muy amplio y en general arbitrario; los únicos pasos característicos son el golpe de pie con toda la planta y el golpe del talón con el otro pie".

Cuando en 1845, París la extiende por toda el área de la civilización occidental, se convierte en danza de pareja tomada, primeramente enlazada y en las postrimerías del siglo XIX, ya abrazada.

23. El Chotis. — Congénere de la Polca, aparece el Chotis en nuestro medio en 1851.[105] Le llamaremos en adelante de acuerdo con su fonética española en lugar de su nombre originario: Schottische. Cuando se extiende por los ambientes campesinos, la sibilante palabra germánica se acriolla más humildemente. Nuestro paisano le llama simplemente el "Ciote".

Dice Sachs que cuando la Polca después de 1830 hace su aparición en las ciudades alemanas, se le llama Schottische, porque uno de los pasos recordaba a la antigua Escocesa. Sin embargo, no debe confundirse —aunque sus nombres sean símiles— con ésta, ya que el Chotis es propiedad de los países de la Europa Central. Es conveniente, al respecto, recordar que cuando en 1848 es introducido en Inglaterra, se le llama "Polca germana".

Su música cifrada en compás de dos cuartos y en secciones de ocho compases, es muy similar a la Polca, incluso en sus fórmulas de acompañamiento; su tiempo, no obstante, es algo más lento.

En 1852, Andrés Guelfi, se ofrece en Montevideo "para tertulias de baile teniendo una selecta coleccion de cuadrillas, valsas, polkas,

Schottish y contradanzas",[106] y en 1857 en una revista semi o seudo literaria, el versificador levanta su voz para darnos una demostración del auge y peligro de las nuevas danzas:

"Son el schotisch y polka muy airosos
Si se bailan, cual deben, con decencia;
Si no en jiros obscenos y furiosos
Se estropea el pudor y la inocencia".[107]
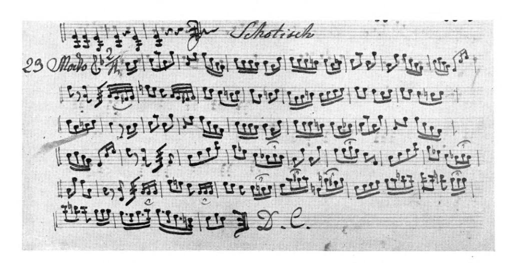


FIG. 113. — CHOTIS, de autor desconocido, parte de violín; copia de Francisco José Debali. Inventario N.º 513. (Archivo Debali. Montevideo).

24. LAS CANCIONES DEL SALÓN. — En todo el ciclo del salón, la canción comparte juntamente con la danza el favor de la sociedad montevideana de la primera mitad del siglo XIX. Las dificultades del aria de ópera, con sus pasajes *de bravura* representados por los largos trinos, grupetos, apoyaturas y mordentes, no podían ser salvadas técnicamente por las aficionadas al canto que de sí tan sólo podían poner, a lo sumo, una bella voz y una correcta afinación. Este repertorio quedó encerrado en los límites del teatro y a cargo de las cantantes profesionales poseedoras de la espléndida técnica del "bel canto" italiano. Por otro lado, el arte más severo del "lied" alemán, llega al país al promediar el pasado siglo y en los programas de las sociedades filarmónicas de esa época aparecerán tímidamente las páginas juveniles de Schubert.

En el salón se engendra un tipo más modesto pero plenamente diferenciado: la Romanza. Tiene la Romanza algunas características bien acusadas aunque no privativas de este género: su forma responde, por lo general, a tres conocidos principios de composición: ya es bipartita (A - B), ya acusa la estructura del "aria da capo" (A - B - A), ya, en fin, recuerda la arquitectura del viejo rondó francés con un estribillo y dos coplas (A - B - A - C - A); sus períodos están cortados

en series de cuatro compases o sus múltiplos; acompaña la melodía vocal el piano o la guitarra y ambos se reducen a desarrollar el bajo armónico ya por medio de marchas de acordes, ya repitiendo la mano derecha la melodía vocal doblada en terceras, quintas, sextas u octavas mientras la izquierda se mueve en acordes arpegiados o bajos "albertinos"; su invención armónica es incipiente y sus fórmulas cadenciales oscilan de la tónica (I) a la dominante (V) y de ésta, otra vez a la tónica, pasando a veces por grados intermedios pero muy próximos; el texto literario, en castellano, se desenvuelve en forma silábica, salvo en los finales con algunos ornamentos que no llegan casi nunca a la amplia vocalización melismática; el ámbito melódico es bastante amplio y los acentos prosódicos y musicales se hallan en estricta correspondencia; el corte de la melodía, por último, acusa un flagrante parentesco con el italianismo operístico, salvo aquellas canciones de origen tonadillesco que recuerdan aires populares españoles del 1800 y los Tristes criollos, de origen peruano al parecer.

A propósito del Triste criollo, debemos destacar que ya anda por los salones montevideanos alrededor del 1800 y corresponde al efecto extenderse sobre esta especie de nuestro cancionero en la medida en que penetra y se desenvuelve en el salón durante ese período.

25. El Triste. — En la primera mitad del siglo XIX hay, evidentemente, un Triste que anda por el salón y otro folklórico, en el ambiente campesino. Creemos firmemente que el Triste del salón no es vigente sino un aislado esfuerzo de tradicionalidad que se desenvuelve como simple curiosidad en los ambientes muy familiares y se les hace oír a los viajeros que buscan la "nota de color local". Esto, en el caso de que ambos fueran iguales.

Deducir que el Triste o Estilo actual —cuyo análisis técnico puede verse en uno de nuestros ensayos sobre el folklore musical uruguayo—[108] es el mismo que el Triste peruano del 1800, es algo riesgoso. Sin embargo, el Triste que pautó Debali alrededor del 1840, es la más perfecta introducción de un Estilo folklórico de nuestros días. Veamos, pues, cómo surge en los documentos antiguos del campo y del salón.

La primera referencia data de mil setecientos ochenta y tantos al través de la crónica de Azara sobre los "españoles campesinos del Río de la Plata y Paraguay" y dice así: "Estos músicos no cantan nunca más que *yarabys,* que son canciones del Perú, las más monótonas y tristes del mundo, por lo que también se las llama *tristes.* El tono es lamentable, y versan siempre sobre amores desgraciados, sobre amantes que lloran sus penas en los desiertos, pero nunca sobre cosas alegres o festivas, ni siquiera indiferentes".[109]

En Chile, alrededor del año 1822, María Graham que visita la localidad de Angostura de Paine en ese país, nos dice: "En un rincón Don Lucas afinó la guitarra para acompañar algunas *baladas y tristes,*

que tenían más mérito en la letra que en el canto: una de ellas, un tanto conceptuosa, me llamó la atención:

Llorad corazón, llorad
Llorad si tenéis porqué,
Que no es delito de un hombre
Llorar por una mujer"[110]

Entre 1830 y 1834 visita el Uruguay y la Argentina el viajero Arséne Isabelle y sostiene que el Triste es de origen peruano, cosa que Azara ya había aseverado. Dice Isabelle: "Ellas son afectas particularmente a la música italiana y francesa, pero una atracción irresistible les hace preferir los Tristes peruanos, los Boleros españoles, los Cielitos nacionales que no dejan de tener su encanto. Nada más seductor que una porteña diciendo a otra en confidencia: *este triste me lleva el alma*".[111]

En 1840, debido presumiblemente a la pluma de Juan Bautista Alberdi, aparece en "El Talismán" de Montevideo un artículo en el que se ensaya por primera vez la tan divulgada como equivocada teoría de que todo el arte folklórico americano proviene del folklore español. Respecto del Triste se lee lo siguiente: "Como se ve pues, esto no es más que una imitación española, como lo es también el uso constante del tono menor en esos cantos que el Perú los hace conocer con el nombre de *tristes* y *llarabies*".[112]

Del 1840, conocemos dos partituras de Tristes: una de ellas, existente en un álbum de salón bonaerense, fué publicada por la distinguida investigadora argentina Isabel Aretz;[113] la otra —que hoy se publica por primera vez— se halla en el Archivo Debali de Montevideo. Vamos a extendernos sobre la segunda.

En el rico Archivo Debali, encontramos hace unos años las partichelas para banda de una composición encabezada como "Media Cagna" que comprendía, además, un "tabapui", un "triste" y una "Campana", eslabonados a la manera de una suerte de Suite en cuatro movimientos. A la primera nos hemos referido en el parágrafo 12 del presente capítulo, dedicado a la Media Caña; trataremos aquí del tercero. Bajo el nombre de Triste se escucha un fragmento que abarca 61 compases cifrados en tres octavos; trátase, a primera vista, del preludio instrumental de un Estilo criollo como aún puede oirse hoy en la campaña uruguaya en la guitarra de un viejo cantor de Estilos. Evidentemente, su autor —¿Francisco José Debali?— había escuchado aires campesinos uruguayos del 1840 y los apresó en esta composición, fantaseada desde luego, que lleva los títulos de cuatro especies de nuestro repertorio de danzas y canciones folklóricas de esa época. Este Triste es, apenas, el fragmento inicial de un Estilo al que falta el canto propiamente dicho que, cuando cubre la estrofa de la décima o espinela, consta de tres partes: Tema en compás
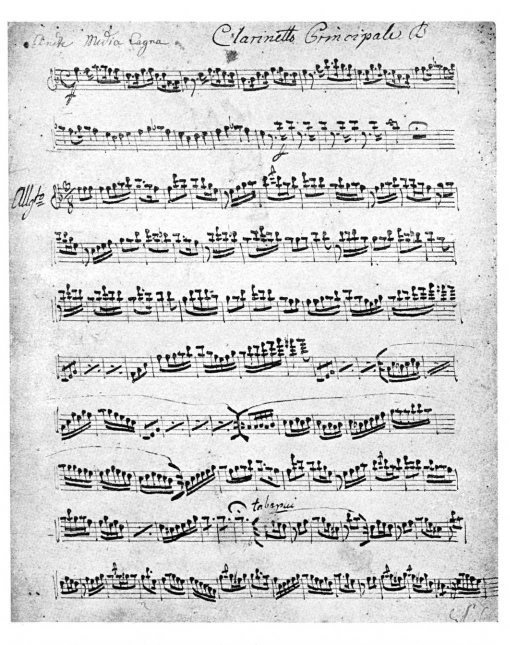


Fig. 114. — FRANCISCO JOSE DEBALI (?): "Media Caña, Tabapui, Triste y Campana", para orquesta. Parte de clarinete principal, pág. I. Inventario: N.º 37 A. Archivo Debali. Montevideo (continúa).



Fig. 115. — FRANCISCO JOSE DEBALI (?): "Media Caña, Tabapui, Triste y Campana", pág. 2 (conclusión)

de cuatro octavos (4 versos), Cielito en seis octavos (4 versos) y Final en cuatro octavos (2 versos). De todas maneras, tiene la configuración melódica y rítmica del preludio instrumental del Estilo, si bien extendido en una suerte de cuatro variaciones rudimentarias; normalmente, este preludio vendría a estar representado por los primeros 13 compases.
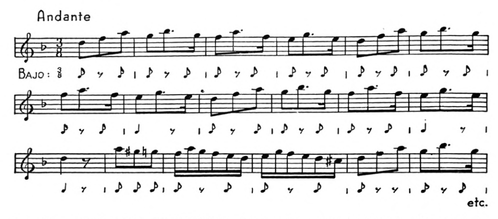


FIG. 116. — FRANCISCO JOSE DEBALI (?): Línea melódica inicial del "Triste" y fórmula rítmica del acompañamiento. (Véase fig. 115).

La caligrafía es de Francisco José Debali, pero como en ningún momento se expresa su autor, con las debidas reservas se lo hemos adjudicado al creador del Himno Nacional.

Pasado el año 1850 el Triste llámase en el Uruguay Estilo o Décima y en la Argentina Tonada, Tono, Versada, Décima, Canción, Huaino-Triste, Estilo, etc.

26. UN ÁLBUM DE CANCIONES MONTEVIDEANAS DE 1843. — Frente a las abundantes referencias bibliográficas sobre las canciones rioplatenses de la primera mitad del pasado siglo, la historiografía musical no había dado aún con las partituras correspondientes de las primeras canciones románticas de ese período. Estamos nosotros hoy en condiciones de presentar, en copias de la época, 79 partituras que comprenden obras que fueron impresas casi todas ellas en América entre 1820 y 1843.

En el Archivo de la Iglesia de San Francisco, registrado con el número 194 de su inventario, hemos hallado un cuaderno manuscrito cuyas tapas de tela recubren un ejemplar del "El Nacional" de Montevideo correspondiente al 18 de marzo de 1843. Fué copiado por José Aniceto de Castro alrededor de esa época y en sus tapas luce un marbete en el que se lee: "Canciones / con Acompañamiento de / Guitarra y Piano / de..." A través del testado que sigue a continuación se puede leer con dificultad, "José Aniceto de Castro" y de

todas maneras la rúbrica corresponde a este músico del cual se conservan otras partituras en el precitado archivo.

Su formato de caja es de 28 x 20 cm. y consta de 70 páginas pautadas de las cuales 54 contienen notaciones musicales. El copista trazó de su puño y letra 28 pentagramas en cada página y puede suponerse que, dadas las reducidas dimensiones de las mismas, que corresponden a una hoja de papel florete, la notación debió haber sido hecha, a veces, con ayuda de una lupa de aumento. El papel lleva la marca de agua "AP" y se halla en buen estado de conservación. La tinta, sin campeche, se ha desvaído bastante lo que, unido a la pequeñez del trazo, nos ha dificultado grandemente la transcripción.

La primera página comienza en la canción N.° 11 y por otros detalles de encuadernación, además, podemos decir que han sido arrancadas del cuaderno las diez primeras piezas que no hemos aún podido hallar. En el inventario razonado que se publica a continuación hemos empleado para cada canción, dos numeraciones: la correlativa actual y la original del cuaderno que se inicia en el número 11.

Como fuera del título no lleva indicación alguna sobre los autores de la letra y de la música, hemos tenido que descubrir por otros medios sus nombres, razón por la cual, una gran parte de ellas aún figuran sin las indicaciones correspondientes de sus creadores.

El copista José Aniceto de Castro transcribió buena parte de dos colecciones rioplatenses y una española, originales para canto y piano y, presumiblemente, creó la parte de guitarra que tan sólo se limita a doblar el bajo del pianoforte. Efectivamente, en este álbum figuran numerosas páginas del "Cancionero Argentino" cuyos cuatro tomos fueron publicados en Buenos Aires por José Antonio Wilde entre 1837 y 1839, contiene, íntegra, la colección de diez canciones intitulada "¡No me olvides! ó sea Colección de Cantos Amorosos", impresa en Montevideo en 1841 y varios números del álbum "Colección de canciones nuevas españolas" letra de Juan del Peral y música de Sebastián de Yradier tirado en las prensas matritenses hacia el 1840. Además figuran en él: una Modinha brasileña, transcripciones en castellano de fragmentos operísticos y una vieja canción cubana, "La Corina", publicada en La Habana en 1820 que recorre triunfante los salones sudamericanos de esa época. Es, pues, este cuaderno de canciones, guía y clave del salón romántico y corresponde extenderse en su análisis.

N.° 1. Autor: desconocido. Título: *"Los lamentos del corazón"*. N.° original: 11. Pág. 1. Incipit: "Ya que mis amantes ansias..." Para voz, guitarra y piano.

La primera canción que se conserva de este álbum, es, en cierto modo, la clave del mismo. Luego de una introducción de ocho compases, se eleva la melodía con flexibilidad y gracia en ancho ámbito, cortada en cuatro períodos de cuatro compases cada uno, más dos

compases finales a manera de frase conclusiva en la cual se repite el último verso. El piano acompaña en marchas de acordes la curva melódica y la guitarra repite, prácticamente, el juego de la mano derecha de aquél. Su letra dice así:

Ya que mis amantes ansias
pagas sólo con rigor
y no merecen mis males
tengas de ellos compasión,
oye, ingrata, los lamentos
de mi triste corazón
que en el fuego de tus ojos,
tirano, se abrasa mi amor. (BIS)

N.° 2. Autor: desconocido. Título: *"El sepulcro de un amante"*. N.° original: 12. Pág. 1. Incipit: "Oh amante corazón...". Para voz, guitarra y piano.

Esta segunda canción configura un modelo distinto de la anterior, que se repite, no obstante, muy a menudo en el álbum. Una introducción más desarrollada, da entrada a la melodía adornada con numerosos y largos grupetos —algunos de los cuales son verdaderas cadencias— que quieren representar sonoramente los inevitables sollozos ante la tumba del amante. Su morfología es más irregular que la anterior y sus períodos más arbitrarios toda vez que pretende la música comentar el texto literario en lugar de seguir una línea de correspondencia estrófica. En ese sentido está más próxima al "lied" que a la simple canción. Su texto literario, tocado por el "mal del siglo", dice con exquisito mal gusto:

¡Oh amante corazón
ya no quiero más vivir!
Perdí la dulce esperanza
y ya todo lo perdí;
aquellas gracias sinceras
que el hado me dió por suerte,
perdiéndolas con la ausencia
sólo descanso en la muerte.

N.° 3. Autor: Roque Rivero. Título: *"Del Drama El Mulato"*. N.° original: 13. Pág. 2. Letra: N. Varela. Incipit: "De ti Señora me ausento...". Para voz, guitarra y piano. Fué publicada en la colección. "¡No me olvides! ó sea Colección de cantos amorosos", Montevideo, 1841.

El 1.° de diciembre de 1841 se puso en venta en Montevideo en las librerías de Jaime Hernández y de Pablo Domenech, la colección de canciones de Roque Rivero "¡No me olvides! ó sea Colección de Cantos amorosos" sobre textos literarios de José María Bonilla, Juan M. Gutiérrez, José M. Cantilo, Luis Domínguez, Antonio Ribot, Juan Cruz Varela, José Zorrilla, N. Varela, Eugenio Ochoa y Bartolomé Mitre.[114] El impreso original no ha llegado hasta nosotros, pero sí

la copia de José Aniceto de Castro para este álbum de canciones, manuscrito dos años más tarde. Todas ellas han sido transcritas por este prolijo amanuense musical. La primera es ésta; las restantes, corresponden a los números 42 al 50 del presente inventario.

Entre los números de la colección "¡No me olvides!" figura "El mulato" sobre letra de N. Varela. No es aventurado pensar que la canción registrada con el nombre de "Del Drama El Mulato", es la misma. Tiene todas las características de la escritura de Roque Rivero: su corte normal de dos períodos de ocho compases cada uno y la primaria armonización de este precursor de la música uruguaya al cual le dedicamos un extenso parágrafo en el siguiente capítulo. Frente a otras piezas del mismo álbum, más trabajadas y originales, ésta de Roque Rivero no acusa mayor interés.

N.º 4. Autor: desconocido. Título: *"La Inconstancia"*. N.º original: 14. Pág. 2. Incipit: "Después que de mi ausencia...". Para voz, guitarra y piano.

N.º 5. Autor: desconocido. Título: *"El Destino"*. N.º original: 15. Pág. 3. Incipit: "El destino un día ha querido...". Para voz, guitarra y piano.

Canción de correcta factura y de flagrante influencia operística. Es el tipo más común del salón romántico en el Río de la Plata.

N.º 6. Autor: desconocido. Título: *"El Trobador"*. N.º original: 16. Pág. 3. Incipit: "Despacio viene la muerte...". Para voz, guitarra y piano.

N.º 7. Autor: desconocido. Título: *"Las Quejas"*. N.º original: 17. Pág. 4. Incipit: "Sal de mi docil pecho...". Para voz, guitarra y piano.

N.º 8. Autor: ROSSINI. Título: *"Aria de la Opera del Barbero de Sevilla"*. N.º original: 18. Pág. 5. Incipit: "Un acento poco ha...". Para voz, guitarra y piano.

Trátase de una versión castellana de la célebre aria de Rosina de la ópera "El Barbero de Sevilla", de Rossini, "Una voce poco fa". La traducción es muy correcta y la versión rítmica muy ajustada.

N.º 9. Autor: desconocido. Título: *"El Bartolillo"*. N.º original: 19. Pág. 9. Incipit: "Ya no voy al monte a ver...". Para voz, guitarra y piano.

N.º 10. Autor: desconocido. Título: no posee. N.º original: 20. Pág. 8. Incipit: "Me ha dicho mi mama...". Para voz, guitarra y piano.

Tiene esta canción el carácter de una antigua Barcarola en compás de seis octavos, especie musical bien conocida y practicada en el salón y en el teatro montevideanos de la primera mitad del siglo XIX.

N.º 11. Autor: desconocido. Título: no posee. N.º original: 21. Pág. 8. Incipit: "Me acuerdo que a tu lado...". Para voz, guitarra y piano.
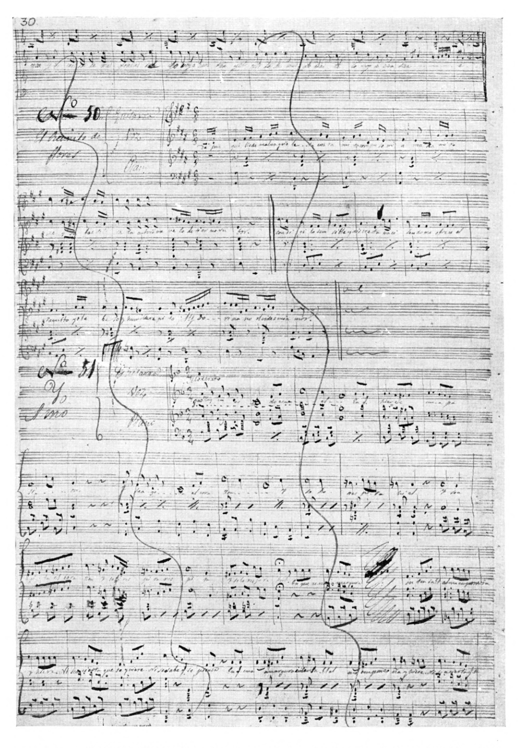


FIG. 117. — ROQUE RIVERO: "El ramito de flores", letra de F. Acuña de Figueroa y "Yo amo", letra de José M. Bonilla. Canciones N.os 41 y 42 del álbum manuscrito por José A. de Castro en 1843. Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo (continúa).
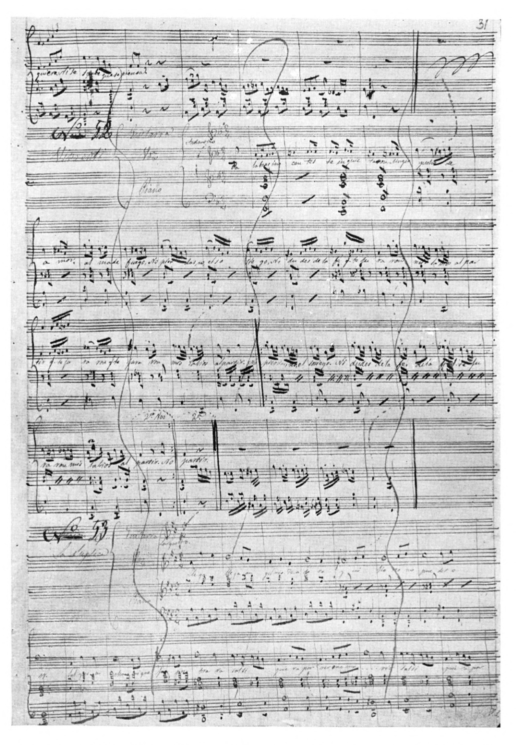


FIG. 118. — ROQUE RIVERO: "Vivo en tí", letra de Juan M. Gutiérrez y "La Súplica", letra de Antonio Ribot. Canciones N.os 43 y 44 (continúa).
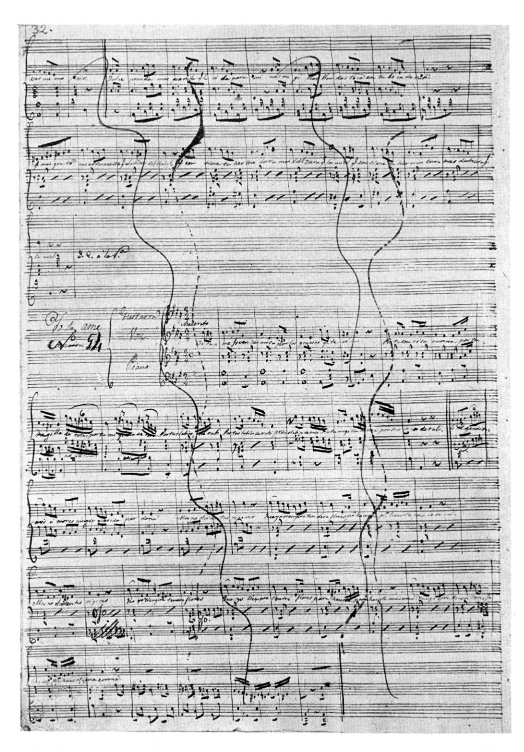


FIG. 119. — ROQUE RIVERO: "Yo te amé", letra de Luis Domínguez. Canción N.º 54 (conclusión).

N.° 12. Autor: desconocido. Título: no posee. N.° original: 22. Pág. 9. Incipit: "Ausente del dueño...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 13. Autor: desconocido. Título: *"El Chairo"*. N.° original: 23. Pág. 9. Incipit: "Cuando un viejo a una muchacha...". Para voz, guitarra y piano.

Esta canción española, de indudable origen tonadillesco, anduvo como entremés teatral en las carteleras montevideanas de la década 1830-1840. Tiene fuerte gracia melódica.

N.° 14. Autor: desconocido. Título: *El Solitario ó sea El amor sin objeto"*. N.° original: 24. Pág. 11. Incipit: "Vanamente...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 15. Autor: desconocido. Título: *"El Dominio"*. N.° original: 25. Pág. 11. Incipit: "Del dominio de Cupido...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 16. Autor: desconocido. Título: *"El Chiton"*. N.° original: 26. Pág. 12. Incipit: "Si los suspiros...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 17. Autor: "M.". Título: *"El Trobador"*. N.° original: 27. Pág. 12. Incipit: "Un tiempo fué que en cítaras...". Para voz, guitarra y piano. Fué publicada en la colección "Cancionero Argentino", tomo IV, Buenos Aires, 1839.

En el cuarto tomo del "Cancionero Argentino" editado en las prensas bonaerenses por José Antonio Wilde aparece esta composición. Se establece en ella que el autor de su música es "M...". No sería aventurado pensar que se tratara de Esteban Massini, compositor italiano radicado en ese entonces en Buenos Aires y del cual hay varias composiciones en los tomos restantes de esa misma colección. La página es correcta en su escritura musical y bien característica de la incipiente época romántica en el salón.

N.° 18. Autor: desconocido. Título *"El Pirulé"*. N.° original: 28. Pág. 12. Incipit: "Más abajo de mi casa..." Para voz, guitarra y piano.

He aquí otra canción de procedencia popular española, quizás tonadillesca. Se diferencia este tipo de la canción romántica en la gracia rítmica, en el desenfado del texto literario y en la aparición de fórmulas cadenciales típicamente españolas.

N.° 19. Autor: desconocido. Título: *"El Alfredo"*. N.° original: 29. Pág. 12. Incipit: "Voy a partir mi dulce amiga...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 20. Autor: desconocido. Título: *"Del Soldado"*. N.° original: 30. Pág. 13. Incipit: "Partió a la guerra un valiente...". Para voz, guitarra y piano.

Es una marcha de tipo militar que bien pudiera ser una de las tantas "Canciones Patrióticas" españolas de la época de Fernando VII.

N.° 21. Autor: desconocido. Título: *"Himno a Venus"*. N.° original: 31. Pág. 14. Incipit: "Venus poderosa...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 22. Autor: desconocido. Título: *"El Solitario"*. N.° original: 32. Pág. 14. Incipit: "En cual hado nací tan funesto...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 23. Autor: desconocido. Título: *"Del Jaleo la Tinta"*. N.° original: 33. Pág. 15. Incipit: "Si la mar fuera tinta...". Para voz, guitarra y piano.

Canción de decidido acento español.

N.° 24. Autor: desconocido. Título: *"La Solitaria"*. N.° original: 34. Pág. 15. Incipit: "Yo gozaba de gusto y placer...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 25. Autor: desconocido. Título: no posee. N.° original: 35. Pág. 16. Incipit: "En fin mi Dios ya no la veré...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 26. Autor: desconocido. Título: *"La Lea"*. N.° original: 36. Pág. 16. Incipit: A la lea lea me suelo...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 27. Autor: desconocido. Título: *"El Requiebro Canción Gitana"*. N.° original: 37. Pág. 17. Incipit: "Que quieres que te diga gitana...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 28. Autor: ROSSINI. Título: *"Aria del Fígaro"*. N.° original: 33. Pág. 19. Incipit: "Paso al factotum de la ciudad...". Para voz, guitarra y piano.

Trátase de una versión en castellano de la cavatina de Fígaro, "Largo al factotum", de la ópera "El Barbero de Sevilla" de Rossini. Al terminar la breve introducción, sólo la guitarra acompaña la voz tal como corresponde teóricamente a la célebre aria rossiniana. Debe destacarse que los acentos están correctamente distribuídos.

N.° 29. Autor: ROQUE RIVERO. Título: "La Argentina". N.° original: 38. Pág. 23. Incipit: "Proscrito por siempre...". Para voz y piano. Letra de JUAN MARÍA GUTIÉRREZ y JOSÉ RIVERA INDARTE.

En la colección de don Ricardo Grille, hemos hallado el impreso de esta partitura que, facsimilarmente, reproduciremos en el próximo capítulo; fué tirada en las prensas de la "Imprenta del Nacional" alrededor de 1843. La copia de José Aniceto de Castro se reduce a la transcripción fiel de la voz y el piano sin agregar la parte de guitarra como lo hace en las cuarenta primeras canciones. Sobre ella volveveremos al tratar la figura de Roque Rivero, en el parágrafo 12 del capítulo siguiente, dedicado a Los Precursores.

N.° 30. Autor: JUAN PEDRO ESNAOLA. Título: *"La Elisa"*. N.° original: 39. Pág. 24. Incipit: Elisa yo te juro...". Para voz, guitarra y piano.

En el tomo primero del "Cancionero Argentino" que editaba José A. Wilde (Buenos Aires, 1837) apareció esta canción cuya música pertenece a Juan Pedro Esnaola. Es una miniatura musical de fino sesgo mozartiano.

N.º 31. Autor: desconocido. Título: *"La Trompa fiera"*. N.º original: 40. Pág. 25. Incipit: "Llama la trompa fiera...". Para voz, guitarra y piano.

N.º 32. Autor: desconocido. Título: no posee. N.º original: 41. Pág. 25. Incipit: "Apenas mis ojos...". Para voz, guitarra y piano.

N. 33. Autor: desconocido Título: *"Las buenas noches"*. N.º original: 42. Pág. 25. Incipit: "Buenas noches...". Para voz y guitarra.

N.º 34. Autor: desconocido. Título: *"Himno patriótico"*. N.º original: 43. Pág. 26. Incipit: "Si la suerte desgraciada...". Para voz y piano.

Este Himno, así como el siguiente, pertenecen, a nuestro entender, al ciclo de la Canción Patriótica española. Su letra comienza así:

Si la suerte desgraciada
Me conduce prisionero
Siempre diré placentero
Viva la Constitución.
etc.

N.º 35. Autor: desconocido. Título: *"Himno Patriótico Español"*. N.º original: 44. Pág. 26. Incipit: "Milicianos patriotas valientes...". Para voz, guitarra y piano.

N.º 36. Autor: desconocido. Título: *"La Cachucha"*. N. ºoriginal: 45. Pág. 27. Incipit: "Tengo yo una cachuchita...". Para voz, guitarra y piano.

He aquí una completa versión de la célebre Cachucha, danza de origen andaluz y de vigencia únicamente teatral en nuestro país, sobre la cual nos hemos extendido en la página 279 del presente volumen. Este ejemplo lleva la letra correspondiente que dice así:

Tengo yo una cachuchita
donde navego de noche
que en poniéndola los remos
parece que voy en coche.

Vámonos, china del alma,
Vámonos a la caleta
Que allí están los guacamayos
Con fusil y bayoneta.

N.º 37. Autor: desconocido. Título: *"Jota aragonesa de la pata de cabra"*. N.º original: 46. Pág. 28. Incipit: "Envidia tiene la luna...". Para voz, guitarra y piano.

Es una versión cantada de la más típica Jota aragonesa.

N.º 38. Autor: desconocido. Título: *"Los voluntarios de Isabel 2.ª"*. N.º original: 47. Pág. 29. Incipit: "Valientes la Reyna nos llama...". Para voz, guitarra y piano.

N.º 39. Autor: desconocido. Título: *"El amante infeliz"*. N.º original: 48. Pág. 29. Incipit: "Santo cielo q.e estrella...". Para voz y guitarra.

N.º 40. Autor: desconocido. Título: *"El Chistós"*. N.º original: 49. Pág. 29. Incipit: "Desde q.e te vi...". Para voz y guitarra.

N.º 41. Autor: Roque Rivero. Título: *"El ramito de flores"*. N.º original: 50. Pág. 30. Letra: Francisco Acuña de Figueroa. Incipit: "De junquillo, de malva y violeta...". Para voz y piano. Fué publicado en el "Cancionero Argentino", tomo III, Buenos Aires, 1838. (Véase figura 117).

Esta canción de Roque Rivero con letra de Acuña de Figueroa, aparecida en el tercer tomo del "Cancionero Argentino", gozó de gran predicamento en el salón montevideano. Su forma equilibrada en dos secciones de ocho compases cada una y el corte de su melodía muy próximo al de una barcarola, son las dos características de esta típica página de salón, cuya letra dice:

De junquillo, de malva y violeta
un ramito compuso mi amada
mirome y su faz delicada
cubrió un velo de tierno rubor;
con sigilo, sensible y discreta,
vacilando me ofrece el ramito;
yo lo beso y humilde repito
¡Ay Dorina, no olvides mi amor!

N.º 42. Autor: Roque Rivero. Título: *"Yo amo"*. N.º original: 51. Pág. 30. Letra: José M. Bonilla. Incipit: "Hay un estado cruel...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides! ó sea Colección de Cantos Amorosos", Montevideo, 1841. (Véase figuras 117 y 118).

A partir de esta canción se inicia la transcripción del álbum publicado en Montevideo en 1841 "¡No me olvides!" Toda esta colección con música de Roque Rivero y letras de españoles y emigrados argentinos de la época rosista, es verdadera clave de la pieza lírica del salón romántico. Su estructura simple responde al plan A-B, en dos secciones sin codas ni retornos finales. Su plan tonal responde a un italianismo evidente y si algunas recuerdan viejas arias de ópera, en ningún caso se observarán los floreos melódicos del aria de bravura que sólo podían salvar cantantes profesionales y no las jóvenes más o menos doctas en estos menesteres del canto. En algunas de ellas se observan giros netamente criollos en las altitudes de la melodía y en las fórmulas de acompañamiento. Como se trata de simples excepciones en un cuaderno de ochenta canciones, no podemos asegurar que ello fuera propósito deliberado sino simple resonancia de algo conocido por el compositor pero que no quiere trascender y mucho menos hacer doctrina estética con ello.

N.º 43. Autor: Roque Rivero. Título: *"Vivo en ti"*. N.º original: 52. Pág. 31. Letra: Juan M. Gutiérrez. Incipit: "Palabras inocentes te inquietaron...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!". Montevideo, 1841. (Véase figura 118).

N.° 44. Autor: Roque Rivero. Título: *"La Súplica"*. N.° original: 53. Pág. 31. Letra: Antonio Ribot. Incipit: "Llega, llega, angel mío...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841. (Véase figuras 118 y 119).

N.° 45. Autor: Roque Rivero. Título: *"Yo te amé"*. N.° original: 54. Pág. 32. Letra: Luis Domínguez. Incipit: "Yo te amé, joven hermosa...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841. (Véase figura 119).

N.° 46. Autor: Roque Rivero. Título: *"Es a tí"*. N.° original: 55. Pág. 33. Letra: José M. Cantilo. Incipit: "Nó el suspiro de mi pecho...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841.

N.° 47. Autor: Roque Rivero. Título: *"El Novio"*. N.° original: 56. Pág. 33. Letra: Juan Cruz Varela. Incipit: "Linda o fea, gorda o flaca...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841.

N.° 48. Autor: Roque Rivero. Título: *"El Prisionero"*. N.° original: 57. Pág. 33. Letra: José Zorrilla. Incipit: "Triste canta el prisionero...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841.

N.° 49. Autor: Roque Rivero. Título: *"El suspiro de amor"*. N.° original: 58. Pág. 34. Letra: Eugenio Ochoa. Incipit: "Era la noche y debajo de la gótica ventana...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841.

N.° 50. Autor: Roque Rivero. Título: *"Tu Estrellita"*. N.° original: 59. Pág. 34. Letra: Bartolomé Mitre. Incipit: "En medio de la noche...". Para voz y piano. Fué publicado en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841. (Véase figura 120).

Acaso sea ésta la pieza más original de toda la colección por su acento decididamente criollo. Tiene todo el aire de un Triste criollo, con sus fórmulas cadenciales, tal como se observa en los primeros compases y en la curva de su melodía aún cuando la morfología de esta pieza no responde estrictamente a la del Estilo folklórico.

N.° 51. Autor: desconocido. Título: *"La Manola"*. N.° original: 60. Pág. 35. Incipit: "Ancha franja de velludo...". Para voz, guitarra y piano.

N.° 52. Autor: Roque Rivero. Título: *"La Cautiva"*. N.° original: 61. Pág. 35. Incipit: "Con la vista clavada en el cielo...". Para voz y piano. Fué publicado en el "Cancionero Argentino", tomo III, Buenos Aires, 1838.

N.° 53. Autor: desconocido. Título: *"Un adiós"*. N.° original: 62. Pág. 36. Incipit: "Un adiós debo dejarte...". Para voz sola.

N.° 54. Autor: desconocido. Título: *"El Trobador"*. N.° original: 63. Pág. 37. Incipit: ilegible. Para voz y piano.

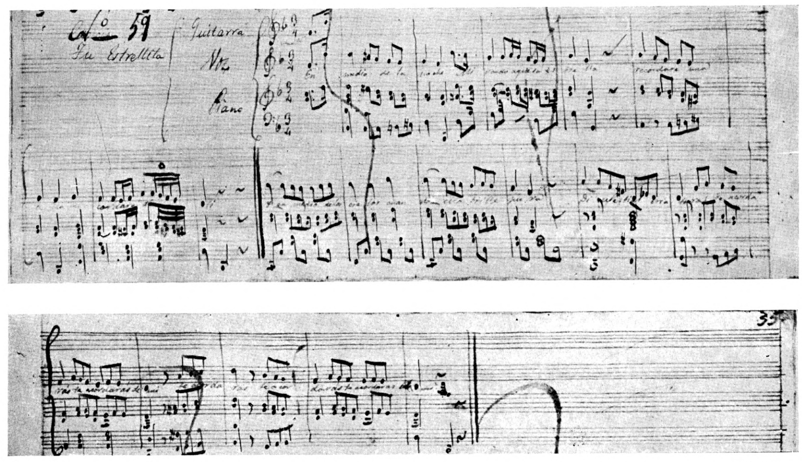


FIG. 120. — ROQUE RIVERO: "Tu estrellita", letra de Bartolomé Mitre, publicada originalmente en la colección "¡No me olvides!", Montevideo, 1841. Copia de José A. de Castro para su álbum de canciones de 1843. Véase N.º 50 (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

N.° 55. Autor: desconocido. Título: *"La Corina"*. N.° original: 64. Pág. 37. Incipit: "Yo lograra feliz y contenta...". Para voz y piano. Publicada en La Habana en 1820.

He aquí la canción de salón más andariega de toda la primera mitad del siglo XIX. Publicada, según Alejo Carpentier, en Cuba en 1820, "con letra deliciosamente ingenua que quiere prolongar las emociones de una lacrimosa lectura",[115] fué hallada también entre viejos papeles argentinos por Isabel Aretz.[116] Ahora aparece en el Uruguay en un cuaderno de 1843. Su calidad melódica, en relación con las restantes de este mismo cuaderno, es algo pobre. Su letra dice:

Yo lograra feliz y contenta
de pesar y tristeza ignorada
tiernamente de Roma obsequiada
entre amigos dichosa vivir.
Mas ¡ay, triste! de amor el veneno
por mis venas discurre inclemente
yo vi a Osvaldo y le amé de repente
¡Ay, Corina, ya debes morir!

N.° 56. Autor: desconocido. Título: *"Un adiós a Montevideo"*. N.° original: 65. Pág. 38. Incipit: "Adiós Montevideo, lugar de mis delirios...". Para voz y piano.

Desde el punto de vista musical, esta canción no posee ninguna peculiaridad dentro de la colección. Por referirse a nuestra capital y como sugestión para un posible hallazgo acerca de los autores de letra y música, publicamos su texto literario:

Adiós Montevideo, lugar de mis delirios
me espera ya en el puerto la nave por surcar
adiós tantos recuerdos, se van tantos martirios,
que allá en las soledades mi mente agitarán.

Y en ese mar de plata las olas altaneras
que murmurando lamen del Cerro enorme el pié,
tus noches de diciembre, tranquilas, placenteras
y tu dorado cielo, ¡ay Dios! ya no veré.

N.° 57. Autor: desconocido. Título: *"El Prisionero"*. N.° original: 66. Pág. 39. Incipit: "Vivo en prisión oscura...". Para voz y piano.

N.° 58. Autor: desconocido. Título: no posee. N.° original: 67. Pág. 39. Incipit: "Dueño supremo de mi albedrío...". Para voz y piano.

N.° 59. Autor: desconocido. Título: no posee. N.° original: 68. Pág. 39. Incipit: "Lejos de tí no hay dicha...". Para voz y piano.

N.° 60. Autor: desconocido. Título: no posee. N.° original: 69. Pág. 40. Incipit: "En pos de mis placeres...". Para voz y piano.

N.° 61. Autor: desconocido. Título: no posee. N.° original: 70. Pág. 40. Incipit: "Verdes prados de grata verdura...". Para voz y piano.

N.° 62. Autor: desconocido. Título: *"Menhamet"*. N.° original: 71. Pág. 41. Incipit: "Menhamet al partir de Granada...". Para voz y piano.

N.° 63. Autor: desconocido. Título: *"A Florinda"*. N.° original: 72. Pág. 41. Incipit: "No trates mi cariño Florinda...". Para voz y piano.

N.° 64. Autor: desconocido. Título: *"Un Jasmin"*. N.° original: 73. Pág. 42. Incipit: "Ese jasmin q.^{e} yo al partir...". Para voz y piano.

N.° 65. Autor: desconocido. Título: *"El Sueño"*. N.° original: 74. Pág. 42. Incipit: "En ti imagino pensando...". Para voz y piano.

N.° 66. Autor: desconocido. Título: *"Música de la Norma"*. N.° original: 75. Pág. 43. Incipit: "Veo bella a tuas plantas...". Para voz y piano. Texto literario en portugués.

N.° 67. Autor: desconocido. Título: *"Triste recuerdo de la ausencia"*. N.° original: 76. Pág. 44. Incipit: "Ve suspiro de amargura...". Para voz y piano.

N.° 68. Autor: desconocido. Título: *"Modinha"*. N.° original: 77. Pág. 44. Incipit: "Muito embora...". Para voz y piano.

N.° 69. Autor: desconocido. Título: *"El Rocio"*. N.° original: 78. Pág. 45. Incipit: no tiene letra. Para voz y piano. Falta aplicarle la letra a la línea melódica del canto.

N.° 70. Autor: SEBASTIÁN YRADIER. Título: *"El adiós de Elvira"*. N.° original: 79. Pág. 46. Letra: JUAN DEL PERAL. Incipit: "Queda a Dios Alambra bella...". Para voz y piano. Fué publicado en el álbum "Colección de Canciones Nuevas Españolas", Madrid, 1840.

En el Archivo Debali se halla el álbum de Yradier "Colección de Canciones Nuevas Españolas" tirado en las prensas matritenses en 1840. En él hemos hallado numerosas canciones que, al igual que ésta, se cantaron en el teatro y en los salones montevideanos. Entre las más conocidas del autor de "La Paloma", en dicho álbum figura "Los Estudiantes de Tuna".

N.° 71. Autor: desconocido. Título: *"Obrigar a q.^{e} nos amen"*. N.° original: 80. Pág. 47. Incipit: "Obrigar a q.^{e} nos amen...". Para voz y piano.

N.° 72. Autor: desconocido. Título: *"A Saudady"*. N.° original: 81. Pág. 48. Incipit: "A saudadi...". Para voz y piano.

N.° 73. Autor: desconocido. Título: *"El Delirio"*. N.° original: 82. Pág. 49. Incipit: "Tus recuerdos agitan mi pecho...". Para voz y piano.

N.° 74. Autor: JOSEFA SOMELLERA. Título: *"A la memoria de D.ª Corina Blanco"*. N.° original: 83. Pág. 50. Incipit: "Murió Corina oh pesar...". Fué publicado en el "Cancionero Argentino", tomo I, Buenos Aires, 1837.

N.° 75. Autor: desconocido. Título: *"El Militar"*. N.° original: 84. Pág. 50. Incipit: "El amor me domina...". Para voz y piano.

N.º 76. Autor: desconocido. Título: *"La madre Selva"*. N.º original: 85. Pág. 51. Letra: ESTEBAN ECHEVERRÍA. Incipit: "Tan humilde como bella...". Para voz y piano. Esta conocida letra es del poeta argentino, exilado a la sazón en Montevideo, Esteban Echeverría.

N.º 77. Autor: desconocido. Título: *"La Simpatía"*. N.º original: 86. Pág. 51. Incipit: "Dulce y tierna simpatía...". Para voz y piano.

N.º 78. Autor: desconocido. Título: *"La Rival Generosa"*. N.º original: 87. Pág. 52. Incipit: "De mi hado el decreto funesto...". Para voz y piano.

N.º 79. Autor: desconocido. Título: *"Mi llanto"*. N.º original: 88. Pág. 52. Incipit: "Caro bien un momento siquiera...". Para voz y piano.

N.º 80. Autor: desconocido. Son seis compases de una obra incompleta y sin título que se hallan en la pág. 54.

Cerramos, pues, el capítulo dedicado a la música de salón con este largo inventario del cuaderno de José Aniceto de Castro. Acaso su extensión se halle compensada por la posibilidad de que alguien descubra los autores de la mayor parte de ellas; nó por el mero hecho de satisfacer una curiosidad, sino porque creemos que muchas de estas canciones vienen de otros salones americanos, como en el caso de "La Corina", oriunda de La Habana.

En ese sentido, nuestro continente se mueve en forma sincronizada con respecto a la música de salón de la primera mitad del pasado siglo. Sin mayor potencialidad creadora, recibe pasivamente en su seno lo que la moda europea le impone. Recién cuando por la vía del salón, algunas de estas músicas cae en el dominio del pueblo, éste las fecunda y alterando sus caracteres, las fokloriza. Por ello y en atención a muchas especies que luego veremos a disposición del pueblo en el tomo dedicado al folklore de nuestro país, le hemos dedicado a la música de salón tan dilatado espacio en este panorama del pensamiento musical uruguayo.

(1) *"Diario de Aguirre"*, publicado en *"Anales de la Biblioteca"*, tomo IV, pág. 142. Buenos Aires, 1905.
(2) J. P. y W. P. Robertson: *"Letters on Paraguay"*, tomo I, págs. 104 y 105. London, 1839.
(3) Mario César Gras: *"El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana"*, pág. 138. Buenos Aires, 1946.
(4) "Campo sitiador. Diario de lo que se habla, de lo que se vé y de lo que se oye con relación á la Guerra. En cuanto á rumores contiene innumerables mentiras; algunas, en cuanto á los sucesos; ninguna, respecto de la opinión dominante en el campo sitiador. Empieza el 4 de Noviembre de 1844, al año, ocho meses y diez y nueve días del sitio. Por el D.r Don Francisco Solano de Antuña". En el Archivo del Ingeniero D. Juan José de Arteaga. Montevideo. (Comunicado por el historiador Mateo Magariños de Mello).
(5) Isidoro De-María: *"Tradiciones y recuerdos. Montevideo antiguo"*. Libro III, pág. 144. Montevideo, 1890.
(6) *"Semanario Mercantil de Montevideo"*, Montevideo, 9 de junio de 1827.
(7) *"El Indicador"*, Montevideo, 19 de agosto de 1831, y *"El Universal"*, Montevideo, 27, 28, 29 y 31 de agosto, y 1, 2, 3 de setiembre de 1831.
(8) *"Montevideo Musical"*, Montevideo, 24 de junio de 1885.
(9) Vide nota N.° 5.
(10) Sansón Carrasco [Daniel Muñoz]: *"Colección de artículos"*, págs. 239 y 240. Montevideo, 1884.
(11) Aureliano G. Berro: *"Bernardo P. Berro. Vida pública y privada"*, págs. 55 y 56. Montevideo, 1920.
(12) *"Gran Guía General de fin de siglo de la ciudad y departamento de Minas para 1900"*, dirigida y redactada por Bernardo Machado, págs. 69 a 71. Montevideo, s/f.
(13) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 29 de junio de 1849.
(14) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 20, 23 y 27 de setiembre de 1850.
(15) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 26 de agosto de 1853.
(16) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 24 de noviembre de 1853.
(17) *"El Iniciador"*, Montevideo, 1.° de setiembre de 1838.
(18) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 8 de junio de 1854.
(19) "Extracto del diario de la espedición y demarcación de la América Meridional y de las campañas de misiones del Uruguay, tomado por los españoles en la rendición del Rio Grande, correspondiente al tratado de 1750". Publicado en la *"Historia del territorio Oriental del Uruguay"*, de Juan Manuel de la Sota, Montevideo, 1841 y reeditado en el trabajo de Horacio Arredondo (hijo): *"Maldonado y sus fortificaciones"*, aparecido en la *"Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología"*, tomo III, págs. 369 a 379. Montevideo, 1929.
(20) Gonzalo de Doblas: *"Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de indios Guaranis"*. Colección De Angelis, tomo III, págs. 45 y 46. Buenos Aires, 1836.
(21) J. P. y W. P. Robertson: *"Letters on Paraguay"*, t. I, págs. 104 y 105, op. cit.
(22) *"Descripcion de la fiestas civicas celebradas en la Capital de los Pueblos Orientales el veinte y cinco de mayo de 1816"*, pág. 12. Montevideo, 1816.
(23) *"El Investigador"*. Montevideo, 20 de julio de 1833.
(24) *"El Universal"*, Montevideo, 27 de agosto de 1833.
(25) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 21 de febrero de 1852.
(26) *"El Iniciador"*, Montevideo, 1.° de setiembre de 1838.
(27) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 8 de junio de 1854.
(28) He aquí los más importantes artículos publicados por Carlos Vega en *"La Prensa"* de Buenos Aires: *"La Contradanza en la colonia"*, 30 de octubre de 1938. *"La contradanza en la Argentina"*, 28 de agosto de 1938. *"Contradanza y Cielito"*, 26 de marzo de 1939. *"La forma de la contradanza"*, 20 de noviembre de 1938. *"Contradanza y media caña"*, 11 de junio de 1939 *"Con-*

tradanza y Pericón", 1.° de octubre de 1939. *"La contradanza y su familia"*, 5 de noviembre de 1939.

(29) Carta de Domingo Mariano de Ederra a Sebastián de Arostegui, fechada en Lima el 26 de abril de 1798. Fondo ex-Archivo y Museo Histórico, caja 4. Archivo General de la Nación. Montevideo. (Comunicado por la Prof. María Julia Ardao).

(30) SEBASTIEN BROSSARD: *"Dictionaire de musique"*, pág. 303, 3.ª edición. Amsterdam, [1715].

(31) J. J. ROUSSEAU: *"Dictionnaire de Musique"*, tomo II, pág. 80. Colección "Oeuvres de J. J. Rousseau", París, MDCCCXXVI.

(32) FRANCISCO ACUÑA DE FIGUEROA: *"Poema epico intitulado la conspiracion de las Viejas contra las Jovenes"*. Manuscrito fechado en 1829 y publicado en el apéndice documental del trabajo del Dr. GUSTAVO GALLINAL: *"Elaboración y fuentes de la Malambrunada"*, en la *"Revista Histórica"*, tomo XVI, Nos. 46-48, pág. 528. Montevideo, diciembre de 1948.

(33) Vide nota N.° 19.

(34) *"Diario de la Expedición del Brigadier General Craufurd"*, en *Revista Histórica*, tomo VIII, págs. 526 y 527. Montevideo, 1917.

(35) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 8 de junio de 1854.

(36) *"El Universal"*, Montevideo, 10 de agosto de 1829.

(37) *"El Universal"*, Montevideo, 10 de enero de 1837.

(38) MARIANO FERREIRA: *"Memorias"*, pág. 9. Montevideo, 1920.

(39) El manuscrito original, de donde hemos tomado esta transcripción, se halla en poder del historiador Juan E. Pivel Devoto. Esta poesía fué publicada en forma incompleta por BERNARDO MACHADO en su *"Gran Guía General de Fin de Siglo de la ciudad y departamento de Minas para 1900"*, págs. 69 a 71. Montevideo, s/f.

(40) L. P.: *"Les Charruas, Les Gauchos"* (2eme article), en *"Le National"*, París, 12 de julio de 1833. Este artículo fué luego transcripto como apéndice VI del trabajo de PAUL RIVET, *"Les derniers Charruas"*, en la *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, tomo IV, pág. 95. Montevideo, 1930.

(41) ANDRÉS BELTRAME y DOMINGO V. LOMBARDI: *"La despedida (Minué federal)* N.° 23.°. Buenos Aires, octubre de 1933.

(42) ALCIDE D'ORBIGNY: *"Voyage dans l'Amerique Méridionale"*, París, 1835-39-43. (Referencia comunicada por Isabel Aretz).

(43) JOSÉ ZAPIOLA: *"Recuerdos de treinta años*, sexta edición, pág. 43. Santiago de Chile, 1929.

(44) ARSENIO ISABELLE: *"Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil, en 1830"*, traducción de PABLO PALANT. Editorial Americana. Buenos Aires, 1943. (Referencia comunicada por Carlos Vega).

(45) ALEJANDRO MAGARIÑOS CERVANTES: *"Caramurú"*, op. cit., pág. 75.

(46) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XIX, fol. 394. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(47) *"El Universal"*, Montevideo, 27 de agosto de 1833.

(48) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 27 de marzo de 1850.

(49) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 10 de agosto de 1851.

(50) Expediente N.° 2 del año 1790. Juzgado Letrado de Soriano. Mercedes. (Atención del Prof. Rogelio Brito).

(51) *"Cabildo de San Juan Bautista"* (Santa Lucía). *"Libro de Acuerdos"*, tomo II, fol. 57 vta. Acta de la sesión del 27 de enero de 1798. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(52) JOSÉ ANTONIO WILDE: *"Buenos Aires desde setenta años atrás"*, pág. 136. Buenos Aires, 1881.

(53) J. P. y W. P. ROBERTSON: *"Letters on Paraguay"*, op. cit., t. I, págs. 105 y 105.

(54) *"Diario de la Expedición del Brigadier General Craufurd"*, op. cit., pág. 523.

(55) AUGUSTE SAINT-HILAIRE: *"Voyage a Rio Grande do Sul"*, pág. 205. Orleáns, 1883.

(56) *"El Nacional"*, Montevideo, 24 de enero de 1839.

(57) *"El Corsario"*, N.° 4, págs. 121 y 122. Montevideo, 1840.

(58) Estanislao S. Zeballos: *"Cancionero Popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras"*, tomo I, pág. 7. Buenos Aires, 1905.

(59) Felipe Pedrell: *"Las formas pianísticas"*, t. I, pág. 203.

(60) Alcide d'Orbigny: *"Voyage dans l'Amérique Méridionale"*, t. II, pág. 322. París, 1835.

(61) Arsène Isabelle: *"Voyage a Buénos-Ayres et a Porto Alegre"*, pág. 357. Havre, 1835.

(62) Este libro manuscrito fué publicado en la Revista de la Biblioteca Nacional de Lima *"Fénix"*, en el artículo de Alejandro Lostaunau *"El desconocido manuscrito de Pereyra y Ruiz sobre Arequipa"*, págs. [813] a 838. Lima, segundo semestre de 1946.

(63) Ventura R. Lynch: *"La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República"*, tomo I, pág. 32. Buenos Aires, 1883.

(64) Hilario Ascasubi: *"Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata"*, pág. 241. París, 1872.

(65) Ventura R. Lynch: obra citada, pág. 32.

(66) Carlos Vega: *"El Cielito de la Independencia"*, aparecido en "El Hogar", Buenos Aires, 6 de julio de 1951.

(67) *"Coliseo"*, libro citado, fol. 18 vta. Fondo ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(68) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XIV, fol. 242. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(69) João Cezimbra Jacques: *"Ensaio sobre costumes do Rio Grande do Sul"*, pág. 91. Porto Alegre, 1883.

(70) Carlos Vega: *"Danzas y canciones argentinas"*, págs. [25] en adelante. Buenos Aires, 1936.

(71) Pedro Novo y Colson: *"Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al mando de los capitanes de Navío D. Alejandro Malaspina y Don José Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794"*. Capítulo: *"Estudio de las costumbres y descripciones interesantes de la América del Sur"*, por José Espinosa y Tello. Subtítulo: *"Descripción del que llaman guazo ú hombre de campo"*, pág. 561, columna 1. Madrid, 1885.

(72) Francisco Bauzá: *"Estudios literarios"*, pág. 288. Montevideo, 1885.

(73) *"El Universal"*, Montevideo, 17 de octubre de 1832.

(74) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 30 de marzo y 5 de abril de 1851.

(75) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 13 de mayo de 1851.

(76) José María Fernández Saldaña y César Miranda: *"Historia general de la ciudad y el departamento del Salto"*, pág. 184. Montevideo, 1920.

(77) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de noviembre de 1852.

(78) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 16 de diciembre de 1856.

(79) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 8 de junio de 1854.

(80) *"El Universal"*, Montevideo, 19 de marzo de 1834.

(81) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 12 de diciembre de 1845.

(82) Carlos Vega: *"Música Sudamericana"*, pág. 56. Buenos Aires, 1946.

(83) Ibidem, pág. 62.

(84) *"Diario"*, manuscrito de Francisco Solano Antuña, citado en *"El final de la Guerra Grande" de Manuel Fonseca*, pág. 103. Montevideo, 1946.

(85) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 11 de noviembre de 1845.

(86) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de mayo de 1850.

(87) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de febrero y 30 de marzo de 1851.

(88) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 13 de mayo de 1851.

(89) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 21 de febrero de 1852.

(90) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 14 de noviembre de 1856.

(91) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 9, 10, 11 y 12 de octubre de 1852.

(92) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 10 de octubre de 1849.

(93) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 y 29 de junio de 1849.

(94) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 10 de octubre de 1849.

(95) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 4 de enero de 1850.

(96) Michel Brenet: *"Diccionario de la música. Histórico y técnico"*, traducido por José Barberá Humbert, J. Ricart Matas y Aurelio Capmany, pág. 522, col. II. Barcelona, 1946.
(97) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 8 de junio de 1854.
(98) Marcelo Vignali: *"Salón del Baile y Guía del Trato Social"*, págs. 100 y 101. Montevideo, MCMX.
(99) Curt Sachs: *"Historia Universal de la Danza"*, op. cit., págs. 435 y 436.
(100) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de febrero de 1851.
(101) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 25 y 27 de mayo de 1851.
(102) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 28 de mayo de 1854.
(103) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 28 de mayo de 1854.
(104) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 14 de noviembre de 1856.
(105) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de febrero de 1851.
(106) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 de febrero de 1852.
(107) *"El Eco Uruguayo"*, Montevideo, 8 de marzo de 1857.
(108) Lauro Ayestarán: *"Del folklore musical uruguayo. El Estilo"*, aparecido en el Suplemento Dominical de *"El Día"*, año XVI, N.° 776. Montevideo, 30 de noviembre de 1947.
(109) Félix de Azara: *"Voyages dans l'Amérique* Méridionale", tomo II, pág. 306. París, 1809.
(110) Eugenio Pereira Salas: *"Los orígenes del arte musical en Chile"*, pág. 247. Santiago de Chile, 1941.
(111) Arsène Isabelle: *"Voyage a Buénos-Ayres et a Porto Alegre"*, pág. 257. Havre, 1835.
(112) *"El Talismán"*, Montevideo, 8 de noviembre de 1840.
(113) Isabel Aretz: *"Manuscritos musicales de la época de la independencia"*, aparecido en *"La Nación"*, 2.ª sección, Buenos Aires, 1.° de abril de 1951.
(114) *"El Nacional"*, Montevideo, 1.° de diciembre de 1841 y 19 de enero de 1842.
(115) Alejo Carpentier: *"La música en Cuba"*, pág. 123. México, 1946.
(116) Isabel Aretz: *"El folklore musical argentino"*, pág. 26. Buenos Aires, 1952.

CAPÍTULO IV

LOS PRECURSORES

LOS PRIMEROS COMPOSITORES Y SUS OBRAS

SUMARIO: 1. Introducción. — 2. Fray Manuel Úbeda. — 3. Juan José de Sostoa. — 4. Juan Cayetano Barros. — 5. Antonio Barros. — 6. Antonio Sáenz. — 7. Mariano Pablo Rosquellas. — 8. Luis Smolzi. — 9. Fray José María de Arzac. — 10. Jacinta Furriol. — 11. Francisco Cassale. — 12. Roque Rivero. — 13. Carmen Luna. — 14. Francisco José Debali. — 15. Peregrín Baltasar. — 16. Antonio Aulés. — 17. Amelong. — 18. Demetrio Rivero. — 19. Nicanor Albarellos. — 20. Fernando Quijano. — 21. Orfilia Pozzolo. — 22. Dolorcita Rentería. — 23. Ignacio Pensel. — 24. Alejandro Marotta. — 25. José Amat. — 26. Luis Preti. — 27. César Dominicetti. — 28. Santiago Ramos. — 29. Clemente Castagneri. — 30. Oscar Pfeiffer. — 31. Luis Cavedagni. — Apéndice: Antología documental de partituras.

1. Introducción. — A través de tres grandes instituciones penetró la música culta europea en el Uruguay: la Iglesia, el Teatro y el Salón. A ellas les hemos dedicado los capítulos precedentes. Este es, por otro lado, el mecanismo de absorción cultural de la América entera con respecto a la ya madura música del Viejo Mundo. Entremos ahora, pues, en la organización musical uruguaya en función del hombre concreto, del creador.

Desde el coloniaje, inclusive, hasta mediados del siglo XIX viven en nuestro medio, músicos compositores, nativos o extranjeros, que aisladamente buscan un sitio en el paisaje cultural de su época: son Los Precursores. Y como precursores llevan todas las miserias y todas las grandezas de este destino. Son compositores sin coherencia de estilo o de sistema; se mezclan entre ellos los aficionados y los profesionales; el desnivel de sus obras de creación es enorme; rompen, sí, la tierra virgen, anticipan, anuncian, pero en ningún caso obtienen un fruto sazonado; todo es tanteo, inhabilidad técnica. Pero no conviene confundir términos. No son "primitivos" en la acepción histórica de esta palabra; no tienen la inefable gracia de quienes comienzan a descubrir el maravilloso mundo de la creación estética. Este mundo, viejo ya, se les da armado, en la más sólida técnica, desde Europa. Nuestra historia musical no comienza en América. Son justamente los precursores de una potente y dorada rama de la alta cultura occidental que en América tiene que dar, por injerto

con otras savias, un fruto diferenciado. Empero, no despreciemos su experiencia denodada. En otra escala de valores también ellos están buscando su mensaje. ¿Es que América ha hallado aún hoy su augusta voz definitiva en la historia general de la música?

Si afinamos el estudio de estos precursores uruguayos de la primera mitad del siglo XIX, podremos reconocer dos etapas claramente diferenciadas.

La primera se extiende desde la colonia hasta la Jura de la Constitución en 1830. No es este último un límite fraguado o cómodo: ya veremos cómo la afirmación nacional de independencia va a repercutir consecuentemente en el orden musical, para engendrar una cierta afirmación, nacional también, del pensamiento sonoro. Esta primera etapa se halla representada por una actitud estrictamente funcional por parte del hombre músico; éste cumple su destino con cierta solvencia técnica pero no asoma en él una intención creadora más o menos trascendente; si compone música será únicamente para cumplir lisamente con las obligaciones de su contrato con la empresa del teatro, con el gobierno que le ha llamado para dirigir sus bandas o con la autoridad eclesiástica a cuyo servicio litúrgico se halla adscrito como arpero, cantor, violinista, organista o compositor. Vemos así que en 1799 el Cabildo de Soriano paga un peso "al Indio que hizo la Solfa", es decir, que compuso música para una festividad religiosa, o que en 1815 se obliga al maestro Luis Ferrán a poner de su cosecha "una Sonata nueva cada semana" en las audiciones de la "Música del Estado". Esto mismo es una de las características de la llamada Edad Clásica en la alta música europea; los creadores, adscritos a las cortes, son también funcionarios compositores. La diferencia entre los resultados de la música que este mismo tipo de compositor ha escrito en Europa y en América, estriba en un doble problema de ambiente levantado y de calidad personal. Mientras estas dos coordenadas no estén presentes de una manera amplia, la creación musical trascendente no brota con fluidez. En la misma actitud de funcionarios hállanse un Juan Sebastián Bach en Weimar y el indio músico en Soriano; es de presumir, no obstante, la diferencia existente entre la Passacaglia y Fuga en do-menor del primero, escrita durante su estadía en esa localidad, y la "solfa" de nuestro incipiente compositor en un perdido pueblo americano.

La segunda etapa abarca desde 1830 hasta pasado el medio siglo, y en ella va a aparecer tímidamente el precursor propiamente dicho. En tanto la técnica crece por la llegada de sólidos maestros italianos, españoles y franceses, surge el compositor uruguayo nativo. Seis nombres nuestros hemos podido aislar de entre un total de medio centenar de músicos compositores o profesores: Oscar Pfeiffer, formado en Europa; cuatro damas montevideanas: Jacinta Furriol, Carmen Luna, Orfilia Pozzolo y Dolorcita Rentería, y un actor de tea-

tro que ignoraba la notación musical: Fernando Quijano. Balance ciertamente desolador para el incipiente orgullo nacional de esa época.

Sin embargo, hay algo más importante que tonifica este panorama, y es la preocupación de ir descubriendo lentamente el signo de nuestra nacionalidad; en afirmar ciertas modalidades vernáculas, ya mirando hacia atrás a las flamantes glorias nacionales de la patria naciente y cantándolas en las innumerables "canciones patrióticas" que inundan ese período, ya mirando hacia la madre tierra que asoma su máscara folklórica en esos Tristes y Media Caña que Debali presenta en varios momentos de su obra. Ahora, que las canciones patrióticas se vuelcan en el molde europeo del "aria da capo" y que la Media Caña recuerda más al Polo del Contrabandista del tonadillero español Manuel García que a la majestuosa danza nacional. De ahí que su intención nacionalista sea más "literaria" que musical. Sin embargo y por encima de su pobre textura, hay en todo caso una intención que las salva nó como música sino como un hecho social de fermentación nacional que está en estado de eclosión en una oscura suerte de prehistoria de la música uruguaya.

En cuanto a la docencia se refiere, en toda la primera mitad del siglo XIX abundan los maestros para todas las especialidades instrumentales, armonía, contrapunto y composición. Comienzan a aparecer las agrupaciones de profesionales y aficionados a través de las numerosas sociedades filarmónicas que hemos estudiado en el capítulo precedente, y un verdadero maestro como Francisco José Debali encabeza la pléyade de músicos profesionales de seguro oficio.

La crítica musical en ese período no está todavía organizada como especialización. Es simplemente un resollar en voz alta del auditor que acude a las columnas del periódico para que le acojan su diatriba o su cálido elogio. Lo simpático y curioso es que el mismo periódico acoge también la defensa o el agradecimiento del propio intérprete o compositor. Bajo ocasionales seudónimos, los oyentes se reúnen para arremeter contra o a favor del músico: así, nos han llegado las críticas de "Unos que piensan entender algo en estas materias", "Varios concurrentes al teatro", "Unos amantes de la música", "Fagotte", "Omnibus", etc. Dos eminentes exilados argentinos salen a la lid de la crítica musical: Miguel Cané en 1838 y Juan Bautista Alberdi desde 1841.

Cuando uno lee los parangones que se establecen en los periódicos, entre los grandes músicos del siglo XIX, no puede menos de sonreírse, de la misma manera que hoy se leen las inflamadas críticas contra Verdi de una indudable autoridad como Fétis. En un extenso folletín del "Comercio del Plata" del 9 de julio de 1855, el crítico que firma "A. C." comienza a hablar del sitio de Sebastopol y sigue cotejando a Rossini con Beethoven: para él, la música de Rossini es "notable por el brillo de la imajinación, por la abundancia y fres-

cura de los temas y por la vehemencia, esplendor y limpidez del lenguaje de la pasión, bien que tan facil en su accion como neglijente en sus procederes"; la de Beethoven "por el contrario, mas estravagante tal vez, en sus combinaciones, ha acopiado mayor erudicion, y se manifiesta mas lojica y mas cientifica"...

Dos años más tarde, en el mismo "Comercio del Plata", en el número correspondiente al 31 de enero de 1857, el cronista, con indudable humor, subraya la producción verdiana con estas palabras: "El defecto que según nos parece tiene Giuseppe Verdi, apesar de su incontestable maestria, es el de haber encerrado la ópera en el círculo del drama lírico; es decir de las pasiones trájicas, en los amores fatales, que no tienen otro porvenir ni otra esperanza sinó la tumba donde la amante, sea desdeñada, sea amenazada en su honor, se refujia; ó un duelo desesperado en el cual el héroe, el principe, ha de sucumbir inevitablemente en *fa diez* ó en *si natural*"...

Fuera de los compositores grandes de la operística italiana, de la opereta y ópera cómica francesa y de la primitiva zarzuela española, Montevideo recién comienza a entrar, pasado el 1830, en los autores fundamentales de la gran historia de la música occidental. En 1835 Justina Piacentini canta un aria de la ópera "Fidelio" de Beethoven. En 1850, durante el recital del célebre violinista Camilo Sivori, la orquesta de la Casa de Comedias interpreta la obertura de la ópera "Don Juan" de Mozart. En 1853 Gustavo Helmhold ejecuta al piano una reducción de la obertura del "Freyschütz" de Weber. En 1854 Silvestre Stanfield entona un aria del oratorio "El Mesías" de Haendel y en 1855 el pianista alemán Nessler da a conocer la paráfrasis de concierto de Liszt sobre "El Profeta" de Meyerbeer. La tríada de los grandes compositores de violín, Paganini, Spohr y Bériot, es bien conocida en ese entonces. En 1822 Santiago Massoni se presenta en la Sociedad Lancasteriana como discípulo de Paganini; en 1837 Carlos Bassini tañe algunos Caprichos de aquél y además da a conocer el Octavo Concierto en la-menor, opus 47, de Spohr "en forma de una escena cantada" que, según el programa de la época, se trata de un concierto "imitando una escena cantable por el célebre Spohr". Cuando en 1850 se presenta, esta vez sí, el único discípulo auténtico de Paganini, Camilo Sivori, el nombre del gran compositor y virtuoso italiano ya era vastamente conocido. A José Amat le debemos el conocimiento de Franz Schubert, algunos de cuyos "lieder" canta en 1853. A todo ello cumple agregar que las obras de Paer y Cimarosa son también vastamente divulgadas, especialmente las arias de "El Matrimonio Secreto" de este último que en repetidas oportunidades se entonan en el teatro. En el terreno de la guitarra, las obras de Carulli y Giuliani y el método de Dionisio Aguado figuran en las listas de partituras de casi todos los comercios musicales de ese período.

Sobre este ambiente se levantan, pues, las figuras de los Precursores, de entre los cuales destácanse con señeros perfiles dos de ellos: FRANCISCO JOSÉ DEBALI y OSCAR PFEIFFER. El primero es un excelente músico cuya formación técnica de sesgo dieciochesco, trae al ambiente un estilo sólido y coherente, aunque un tanto atrasado en la hora en que le toca actuar. Recuérdese que en 1840, Debali sigue empleando en sus acompañamientos pianísticos el "bajo de Alberti", tan caro a los sonatistas de fines del siglo XVIII. Oscar Pfeiffer, nativo de Montevideo y educado musicalmente en Alemania, lleva en su reloj de compositor la hora exacta y despliega alrededor del 1860 la coruscante vacuidad de la paráfrasis de concierto sobre temas de ópera, si bien con una técnica de escritura pianística muy superior a la que se oye en el Montevideo de esa época. Sus "ilustraciones", paráfrasis o fantasías, son equivalentes a las de Liszt, Thalberg y Gottschalk; en ellas amanece, por otro lado, el lenguaje romántico del piano que llega a otras y más importantes conclusiones en los espléndidos "Años de peregrinaje" del primero.

Al entrar, pues, directamente en las bio-bibliografías de estos Precursores, debemos hacer una advertencia importante: deliberadamente hemos dejado fuera la vida y la obra de DALMIRO COSTA, FERNANDO CRUZ CORDERO, CELESTINO GRIFFON, PABLO FAGET, JOSÉ GIUFFRA, MIGUEL HINES y LUIS SAMBUCETTI (padre), compositores todos ellos conocidos antes de 1860, en virtud de estas dos razones: 1.º porque la obra mayor de todos ellos se inicia después de esa fecha, 2.º porque en cuanto a concepto y calidad, esa misma obra se halla muy por encima del nivel de la música de este primer período y no puede, por lo tanto, cotejarse con la de Los Precursores. Reservamos para ellos un lugar importante en el futuro volumen sobre la música culta uruguaya desde 1860 hasta nuestros días.



2. FRAY MANUEL ÚBEDA. — La historia de la música en el Uruguay dentro del orden de los compositores, se abre con la figura de Fray Manuel Úbeda, fundador de una ciudad colonial de la antigua Banda Oriental, patriota benemérito en horas de la independencia y autor de una "Misa para Día de Difuntos" fechada en Montevideo en 1802. Fernando Gutiérrez nos ha dejado una semblanza de este hombre excepcional, en su folleto "Porongos", [1] a cuyas referencias podemos agregar hoy las de su actuación como compositor de música sagrada.

Manuel Úbeda nació en Valencia alrededor de 1760 y se ordenó como sacerdote de la Orden de los Trinitarios Calzados. El 19 de diciembre de 1800 partió de Barcelona rumbo a Sud América como

capellán de la fragata armada en corso y mercancía "Nuestra Señora del Pilar y Soledad", al mando de Gerardo Esteve y Llach. España e Inglaterra hallábanse desde hacía cinco años en pie de guerra, y próximo a las costas del Brasil, la fragata española fué apresada por el navío inglés "Argos" que la llevó a Río de Janeiro. A fines de 1801, a bordo de la fragata "Cleopatra" fué embarcado Fray Manuel Úbeda en Río con destino a Montevideo. A principios de 1802 debió haber terminado en nuestra ciudad la Misa de Requiem que hemos hallado.

En ese momento se produce en la Banda Oriental un hecho memorable que va a dar como resultado la fundación de una de nuestras ciudades actuales. Un grupo de proletarios acaudillados por Francisco Fondar, precursor de la fundación de Trinidad, según Fernando Gutiérrez, solicita al obispo de Buenos Aires la erección de una capilla en la localidad de Porongos, en el hoy departamento de Flores. Esta solicitud es vivamente resistida por el terrateniente Miguel Ignacio de la Cuadra, radicado en Montevideo y propietario de una gran estancia que rodeaba los campos realengos donde habría de levantarse el oratorio. El obispo de Buenos Aires, a cuya jurisdicción eclesiástica pertenecía este paraje, designa entonces a Fray Manuel Úbeda el 19 de enero de 1802 y éste parte a principios del mes siguiente para hacerse cargo de su nuevo destino. Entre el 5 y el 10 de febrero de 1802 se rezan las primeras misas y se comienza la construcción de un oratorio público que habría de ser el núcleo aglutinador de una población naciente. Las protestas de Miguel Ignacio de la Cuadra arrecian contra Fray Manuel, pero el grupo de sus pobres feligreses triunfa sobre el latifundista y nace un nuevo pueblo colonial. "Fray Manuel Úbeda fué el fundador de Porongos —dice Fernando Gutiérrez— porque administró durante veintiún años la Capilla de la Santísima Trinidad, centro a que convergieron en demanda de protección espiritual los vecinos de toda la región; porque desde que llegó a Porongos adhirió resueltamente a la causa de los vecinos del pago que después de haber conseguido autorización para construir la Capilla pretendían que se les otorgaran junto a ésta, pequeñas parcelas para levantar sus viviendas humildes de terrón y paja; porque ejerció autoridad civil, en forma permanente, sobre los adherentes al culto religioso, desde la capilla histórica, y en uso de esa autoridad, repartió solares a los pobladores de Porongos".

La población y la capilla es colocada bajo la advocación de la Santísima Trinidad, como consecuencia presumible de pertenecer a la orden trinitaria Fray Manuel Úbeda, y cuando años más tarde estalla la revolución emancipadora, Fray Manuel se pliega generosamente a la causa de la independencia y arrastra hacia ella a todos sus feligreses. Es entonces cuando desde la "Gazeta de Buenos-Ayres" del viernes 10 de enero de 1812, se publican estas hermosas

palabras sobre su actitud: "Los de la Banda Oriental han dado ya testimonio de esta verdad, y los inmortales curas D. Santiago Figueredo, y el P. Fr. Manuel Weda, cuyos nombres pronunciarán con asombro y veneración la más remota posteridad, nos dicen desde las margenes del Uruguay, que saben ser párrocos sin dexar de ser ciudadanos, y que respetan los derechos de la patria á la par que los augustos derechos de la religion".

Al estamparse el apellido de "Weda" —que debe leerse, Úbeda— se le agrega una llamada al pie de la página donde se lee: "Dicho religioso cura de la parroquia de los Porongos es español del reyno de Valencia, y de edad de 50 a 60 años á quien han seguido todos sus feligreses".

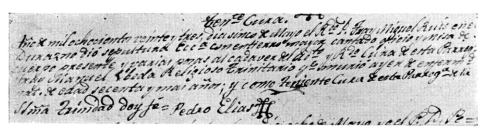

Ten.te Cura.
Año de mil ochocientos veinte y tres, dia cinco de Mayo el R.do P. Fray Miguel Ruiz cura del
Durazno dió sepultura Ecc.ca con entierro mayor cantado oficio y misa de
cuerpo presente y varias posas al cadaver del d.to y R.do Cura de esta Parroq.
Fray Manuel Úbeda Religioso Trinitario q.e murió ayer de enferm.d
nat.l de edad de sesenta y mas años; y como Teniente Cura de esta Parroq.a de la
Sant.ma Trinidad doy fe = Pedro Elias

Fig. 121. — Partida de defunción de Fr. Manuel Úbeda. Parroquia de Trinidad (Flores), Libro Primero de Entierros; fol. 11. (Facilitada por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Humanidades).

El 4 de mayo de 1823, Fray Manuel Úbeda muere en Porongos "de enfermedad natural"; al día siguiente Fray Miguel Ruiz, cura del Durazno, reza una misa de cuerpo presente por el descanso de su alma, y es enterrado en ese mismo día cinco.

Como se verá en el análisis correspondiente, la Misa para día de Difuntos de Fray Manuel Úbeda, representa un elemental trabajo de correcto oficio. Ningún otro documento musical nos ha llegado, pero se nos ocurre que debió haber dejado en Trinidad de los Porongos una producción mayor, toda vez que las partituras religiosas durante el coloniaje no corrían en impresos europeos sino en copias manuscritas que se alternaban con las que los ignorados maestros de capilla escribían para las festividades.

OBRAS: *"Misa para dia de Difuntos, â 4 vozes con acompañam.to / de vajo y flauta / Por el R.o P.e Fr. Manuel Ubeda Trinit.o Calzado. en Montev.o Año de 1802".* — Partes sueltas existentes en el Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo (Inventario, N.o 94). — Para contralto, tenor, bajo, flauta y bajo continuo (falta la parte de soprano). — Véase figuras 129 a 133.

El manuscrito, que lleva el número 94 en el inventario del Archivo de la Iglesia de San Francisco, consta de 14 folios que representan las partes sueltas de la Misa, entre las cuales falta la partichela de soprano que hemos tenido que reconstruir en su totalidad.

Puede observarse en estos manuscritos, cuatro caligrafías distintas que representan, además, cuatro épocas bien claras de este grupo de copias:

Caligrafía A

Parte de contralto	3 folios
Parte de tenor	3 folios
Parte de bajo (vocal)	3 folios

Caligrafía B

Parte de bajo (instrumental)	1 folio

Caligrafía C

Parte de flauta o clarinete	1 folio
Parte de bajo (instrumental)	1 folio

Caligrafía D

Parte de bajo (instrumental)	1 folio
Parte de bajo (instrumental)	1 folio

La caligrafía A corresponde al grupo más antiguo y debe considerarse, si no el original (porque ignoramos otros manuscritos musicales de Úbeda), por lo menos la copia de 1802. Cada parte vocal de este grupo caligráfico, consta de dos folios apaisados, formato 185 por 250 mm. de caja, más una foja de formato 107 por 115 mm de caja, que corresponde al "Gradual". Son en total, pues, 9 folios que se hallan en buen estado de conservación.

Las otras caligrafías que abarcan los 5 folios restantes, son copias posteriores realizadas entre 1802 y 1870, según nuestro entender, lo cual nos permite deducir que la Misa de Úbeda fué ejecutada en varias oportunidades entre esas fechas.

La Misa de Úbeda consta de siete partes que se suceden en este orden: Introito, Kyrie, Offertorio, Gradual, Sanctus, Benedictus y Dies Irae. Como podrá verse el orden normal de la Misa de Difuntos está alterado y faltan, además, los dos números finales: el Agnus Dei y el Communio. Vamos, pues, a reordenar estas partes y a comentarlas desde el punto de vista litúrgico:

1.°) *Introito.* Se halla completo.

2.°) *Kyrie.* Se halla completo.

3.°) *Gradual.* Falta todo el verso del Gradual ("In memoria aeterna erit..."). Posiblemente el verso se entonara en canto llano, de acuerdo con fórmulas corrientes de la época, tal como se puede observar en otras partituras del archivo de San Francisco.

4.°) *Dies Irae.* Faltan los versículos de la Secuencia. Unicamente en la parte de contralto aparece el "Tuba mirum", que no

hemos transcrito por incompleta. El "Ingemisco" y el "Inter oves", faltan también.

5.°) *Offertorio.* Se halla completo.
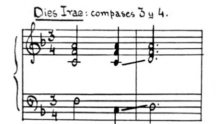
6.°) *Sanctus.* Se halla completo.
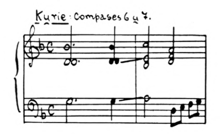
7.°) *Benedictus.* Se halla completo.

La ausencia de los dos números finales de toda Misa de Difuntos: el "Agnus Dei" y el "Communio", puede explicarse por la razón expuesta anteriormente a propósito del Gradual. El Canto Llano, pálido reflejo del 1800 de lo que fué el gran arte gregoriano de la Edad Media, servía de materia intercelular en las partes de toda Misa. Posiblemente, el mismo coro entonaba al unísono, bajo fórmulas conocidas, las secciones que faltan.

La Misa de Úbeda presenta dos tipos de errores: de copia y de composición. Los primeros han sido salvados con llamadas al pie de la página, por el transcriptor. Son errores que afectan a las figuras —ausencias de puntillos o silencios, cambios de figuraciones, etc.— o que afectan a las altitudes, como la aparición insólita de alteraciones accidentales en un acorde perfecto, etc.

Los errores de composición han sido respetados y en realidad no pasan de simples pobrezas armónicas, como la aparición de "quintas" u "octavas" consecutivas, como ocurre en estos dos ejemplos:





En general las partes de flauta y de bajo instrumental son las que presentan mayores errores de composición. No los hemos corregido. Posiblemente no sean ellos achacables a Fray Manuel Úbeda, sino a los copistas posteriores, ya que aparecen en las partes que ostentan caligrafías más modernas.

En una de estas copias posteriores, aparece la parte de flauta en la que el amanuense agregó la indicación "O Clarinete". Corresponde a la "tessitura" del clarinete en si-bemol, aunque aparece sin el debido transporte. Debe entenderse por "bajo instrumental" el pentagrama inferior correspondiente al órgano, en el cual el copista sólo anotó el "bajo continuo", pero sin la cifra del acorde correspondiente. Dado que éste se mueve de acuerdo con fórmulas cadenciales académicas, el amanuense confió en la competencia técnica del organista y eliminó las cifras o el desarrollo del acorde con notas.

En el manuscrito original falta toda la parte de soprano que debe haberse extraviado. La hemos reconstruído con facilidad porque la marcha armónica de las tres partes restantes, de una normalidad académica, pide la aparición de esa voz en la medida y a la altura en que lo hemos hecho. Si algún día llegara a encontrarse, estamos seguros de que coincidiría en un noventa por ciento con la que hemos reconstruído. De todas maneras, y a los efectos de una mayor garantía en esta reconstrucción, hemos consultado a los maestros Vicente Ascone y Alberto González, a quienes el transcriptor agradece sus oportunas observaciones, aún cuando no los haga responsables de la transcripción y mucho menos de los errores que pudiera contener.

La "Misa para día de Difuntos" de Fray Manuel Úbeda representa, en primer término, un correcto trabajo funcional. Es una Misa de simple y lógico orden litúrgico en cuanto a la intención; exenta de efectos de teatralidad, las voces se mueven dentro de cortos intervalos. Su escritura vocal responde a un concepto de marcha armónica vertical sobre el acorde perfecto de fa-mayor en cuyo tono están casi todos los movimientos, excepto el "Gradual" que se halla en fa-menor y el "Dies Irae" en re-menor.

No presenta la obra ningún artificio de composición y no puede parangonarse sin desmedro con lo que escribían en esa época los polifonistas venezolanos como Lamas o los brasileños como Nunes García.

Sin embargo, tiene un encanto de "primitivo", dentro de la simplicidad de recursos y la estricta funcionalidad litúrgica. Los acentos melódicos y literarios se hallan en ceñida correspondencia y en ese sentido la frase musical presenta un corte excelente. Desde el punto de vista de la composición, el Gradual es el movimiento más trabajado y original, con su período regular de 32 compases y el tono sombrío de fa-menor que pide su texto literario.

Obra de artesano es esta Misa; no, desde luego, de maduro artista. Es, por el momento, la primera composición que se conserva en la historia musical del Río de la Plata.

3. P. Juan José de Sostoa. — Nacido en Eibar, en la década 1740-1750, Juan José de Sostoa, hijo del maestro armero Domingo de Sostoa y María Cruz de Zuloaga, llegó a Montevideo alrededor de 1751 cuando sus padres, que constituyeron una patricia familia colonial, se avecindaron en nuestra ciudad. Hermano de José Francisco de Sostoa, Primer Ministro de Real Hacienda de Montevideo, Juan José entró en vida sacerdotal y murió en esta capital el 9 de mayo de 1813. Presbítero Beneficiado de la Matriz de Montevideo, fué enterrado en el cementerio de esta iglesia el mismo día de su muerte. [2]

Ninguna otra referencia nos ha llegado de su vida y de su obra, salvo la partitura y partes de una "Misa a dúo" suya, que se conserva en el Archivo de la Iglesia de San Francisco. Es importante destacar que su formación musical debió haberse realizado en el Montevideo o en el Buenos Aires indiano. El Padre Sostoa debía tener alrededor de 70 años cuando falleció en 1813. Posiblemente, esta Misa data de fines del siglo XVIII.

OBRAS: *"Misa a Duo del Padre Sostoa"* — Partitura y partes existentes en el Archivo de la Iglesia de San Francisco (Inventario, N.º 84). — Para dos voces sin acompañamiento y sin especificación de cuerda. — Véase figuras 134 y 135.

La obra consta de 15 folios más 2 de carátula. Son las copias coloniales de una partitura en fa-mayor que se reproducen en las figuras 134 y 135, de otra en do-mayor y de las partes sueltas para las dos voces sin indicación de la cuerda a la que pertenecen, pudiéndose cantar ya por voces masculinas, ya por voces blancas.

Contiene el "Ordinarium" de toda Misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei, y la misma melodía engendra todos los movimientos. No se crea, sin embargo, que estamos ante una célula melódica que florece en distintas curvas de altitudes y cambios de figuraciones a través de cada una de las secciones; esto sería un artificio complejo de composición que posiblemente ignorara nuestro modesto músico; al igual que la "Misa para dia de Difuntos" de Fray Manuel Úbeda, es una misma melodía que sólo cambia algunos valores para adaptarse a la rítmica gramatical de texto litúrgico. No obstante, esta melodía tiene cierta frescura de antiguo villancico navideño.

La mayor parte de la Misa se desarrolla en forma unisonal y su invención polifónica se reduce a doblar, a veces, las voces en terceras (gymel) y en un primitivo "organum" de quintas paralelas en el Sanctus.



4. Juan Cayetano Barros. — Oriundo, presumiblemente, de Portugal, desde comienzo del siglo XIX se halla radicado en Montevideo Juan Cayetano Barros. El 20 de marzo de 1806 se firma en esta ciudad un contrato entre éste y el dueño de la Casa de Comedias, Manuel Cipriano de Melo, por el cual, Barros se compromete a dirigir la orquesta del teatro y enseñar a los cantores. El cuerpo de este contrato, que consta de tres artículos, fué transcripto en las páginas 255 y 256 del presente volumen.

Es probable que Barros hiciera un viaje a Bahía para traer consigo a familiares suyos, por cuanto a los pocos años veremos figurar en Montevideo a otros dos músicos de origen brasileño —acaso hijos suyos— que llevan su mismo apellido: Antonio Barros, clarinetista y compositor que actúa desde 1825 hasta 1847 y Bernardino Barros, distinguido flautista que interviene en numerosas funciones del teatro entre 1824 y 1832; sobre ambos nos extenderemos en los parágrafos subsiguientes.

Juan Cayetano Barros sigue actuando en la dirección de la orquesta del teatro hasta el final de la década 1820-1830 en que lo substituye Antonio Sáenz. Fué, pues, a ciencia cierta, entre 1806 y 1827 profesor de violín, quizás uno de los primeros con que contó Montevideo. Perteneciente a la Hermandad de Caridad, actuó gratuitamente en todas las funciones que se dieron a beneficio del Hospital en el teatro. [3] Su presencia al frente de la orquesta de la Casa de Comedias está certificada en numerosos documentos de los años 1806, 1816 y 1827. [4]

OBRAS: *"Musica del himno titulado / Cantemos Gostosos la Constitución / Por / Barros / Cantado el Dia 15 / de Septiembre de 1821"* — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo (Inventario: N.° 186). — Para dos sopranos, bajo y bajo continuo. — Véase figuras 137 y 138.

Trátase del himno con que Montevideo juró la constitución portuguesa en la época de Lecor. Emigrado Artigas al Paraguay, nuestro país cae bajo la dominación de Portugal y en julio de 1821, después del Congreso Cisplatino, es anexado al Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarbe, con la denominación de "Cisplatina Oriental". El 5 de agosto se jura en Montevideo la constitución de Portugal en cuyo homenaje, al parecer, Juan Cayetano Barros, director de orquesta de la Casa de Comedias, compone este Himno que, según el documento, se entona el 15 de setiembre de ese año. Su texto literario dice:

CORO

Cantemos alegres
La Constitución
Que por ella libres
Ya los hombres son.

La Santa Justicia
Del cielo bajó
A romper el yugo
De dura opresión
Y aunque el despotismo
Combatirla osó,
Resistir no pudo
Su enérgica voz.

Desde el punto de vista musical es un excelente trabajo, pese a las octavas paralelas en que abunda el Coro. Tiene la solemnidad de los antiguos himnos corales europeos de los siglos XVII y XVIII, tan distantes de ese tipo de aria operística de 1800 al que responden casi todos los himnos del continente americano, incluso el nuestro.

El coral inicial se halla escrito para dos sopranos y bajo con el aditamento de un bajo continuo sin desarrollar. Es curiosa esta combinación polifónica de dos registros tan distantes como los de las sopranos y el bajo (las dos primeras se hallan en clave de do en primera línea) que se mueven a dos octavas de distancia:
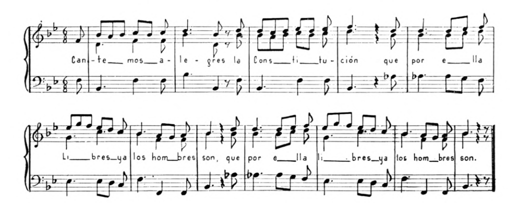


Fig. 122. — JUAN CAYETANO BARROS: "Cantemos gostosos la Constitución" (Transcripción de Lauro Ayestarán).

Este coro de 12 compases, deja paso a un solo de la soprano primera que abarca 20 compases, para volver sobre el coral inicial. Destacamos esta partitura como el Himno mejor logrado de la primera mitad del siglo XIX. La partitura, yacente en el Archivo Debali, se halla en perfecto estado de conservación, consta de 4 fojas formato 181 x 252 mm. de caja y debe destacarse que en la carátula, la leyenda que dice "Cantada el Dia 15 de Septiembre de 1821", está escrita por otra mano, aunque con tinta sin campeche y en caligrafía de la época.

5. Antonio Barros. — Antonio Joaquín Barros, hermano del flautista Bernardino y, presumiblemente, hijo de Juan Cayetano, llegó al Uruguay procedente de Bahía alrededor de 1820. Había nacido en Lisboa en 1800 y en 1824 se presentó en la Casa de Comedias: "Los SS. hermanos Antonio y Bernardino Barros con la delicada habilidad que acostumbran, tocarán una pieza concertante de clarinete y flauta, sostenida por la Música Militar".[5] El 28 de junio de 1825 es nombrado miembro de la Hermandad de Caridad[6] y en los años subsiguientes lo veremos actuar en numerosas funciones de beneficencia ya como director de orquesta ya como ejecutante. Así, en la cuentas de la Hermandad correspondientes a los gastos de la fun-

ción de beneficio del 31 de julio de 1827, leemos: "A la Orquesta, excepto el Hermano Antonio Barros que la dirigió gratis"...[7]

En 1831 actúa como primer clarinete de la orquesta del teatro y al año siguiente estrena su Himno de la Restauración. El 17 de setiembre de 1855 fallece en Montevideo siendo enterrado en el cementerio de la Iglesia de San Francisco. En el Libro de Defunciones del Archivo de esta Parroquia, libro 2, folio 72 vta. el P. Juan Martín registra su óbito y expresa el lugar de su nacimiento. El 3 de octubre de ese mismo año a las 10 de la mañana se efectuó en la Iglesia Matriz el funeral correspondiente al que concurrieron todos los músicos montevideanos, cantándose una Misa de Requiem en tanto que el 12.° Batallón Brasileño ejecutaba en el atrio piezas adecuadas a esta ceremonia, según lo expresa el "Comercio del Plata" del 4 de octubre de 1855.

Fué indiscutiblemente el primer clarinetista con que contó el Uruguay en la primera mitad del siglo XIX y su obra de compositor, fué muy bien considerada en su época, al punto de que el Gobierno de la República lo convocó en 1840 y en 1846 para dotar oficialmente de música al Himno Nacional, aunque en estas dos emergencias el concurso no tuvo substanciación.

A través de la única obra suya que conocemos, una "Grand Symphonie" para orquesta —léase Obertura—, podemos ubicar a Antonio Barros dentro de la escuela rossiniana: gracia e invención melódicas de puro cuño italiano, gran libertad formal y transparente escritura orquestal.

OBRAS: *"Concierto para clarinete"*. — Estrenado en 1831. — No hemos hallado la partitura.

El 19 de abril de 1831, el profesor Antonio Barros estrena en la Casa de Comedias "un gran concierto obligado de clarinete, de su composición"[8]. En varias oportunidades se ejecutó esta obra en los entremeses del teatro montevideano.

"Himno de la Restauración". — Letra de *"Un hijo de la Patria"* [*Francisco Acuña de Figueroa*]. — Para coro y orquesta. Estrenado en 1832. — No hemos hallado la partitura.

En julio de 1832 se alza Lavalleja contra el Presidente Fructuoso Rivera; derrotado Lavalleja en Tupambaé, se retira al Brasil. A mediados de noviembre, Rivera, triunfador, retorna a Montevideo y desde "El Universal" le reciben con este Himno "Al triunfo y restauración de las leyes, y del gobierno constitucional de la República Oriental del Uruguay"[9] firmado por "Un hijo de la Patria" que era uno de los seudónimos, en ese entonces, de Francisco Acuña de Figueroa:

CORO

"Orientales que el Código Santo
Defendisteis con noble valor:
Recibid de la Patria la palma,
Y del mundo el aplauso y loór;

Hoy el sol del oriente ilumina
Mas radiante á la nueva Nacion
Porque ya su decoro y sus leyes
Recobraron su antiguo esplendor.
De anarquía la hidra sangrienta
Sus cabezas osó levantar
Mas al fin, las derriba á sus plantas
Nuevo Alcides, Rivera *inmortal*"....
etc.

Dos compositores pusieron música a esta letra: Antonio Barros y Luis Smolzi. La del primero fué dada a conocer en las funciones teatrales que se realizaron el 20, 21 y 24 de noviembre de 1832, según se deduce de este anuncio: "á gran orquesta marcial y coro se cantará un himno nuevo titulado de la RESTAURACION, composicion poética de un hijo de la Patria musica del profesor D. Antonio Barros"[10]. La música de Smolzi provocó una curiosa reacción periodística firmada por "Unos aficionados a la música" quienes salieron a favor de Antonio Barros con estas violentas palabras: "Hemos oido con dolor el sabado á la noche (y plugiese á Dios no hubiesemos tenido orejas) el himno patriotico de la *Restauración;* cantado en el Teatro por la compañia lirica, y estropeado y desfigurado con la estravagante y gorgonizante música compuesta por el Sr. Smolzi; musica decargadísima de gorgeos y de un laberinto de tonos eternos y fastidiosos, que mas parecia una misa solemne del Santo Patrono, que un himno patriotico marcial, y entusiasta, como lo compuso el *Poeta Oriental,* y como tan hermosa y sentimentalmente lo supo expresar el Sr. Barros, en la musica con que segun se dice fue dedicado al Exmo. Sr. Presidente de la República, y cantado con aplauso general en las funciones teatrales del 21, 22 y 24 del corriente mes"[11].

"Himno religioso". — Para coro. Estrenado en 1840. — No hemos hallado la partitura.

El 11 de junio de 1840, durante la representación en el teatro de la comedia de Scribe "La segunda dama duende", arreglada por Ventura de la Vega e interpretada en el papel principal por Fernando Quijano, "se cantará por las monjas del convento de descalsas reales un himno compuesto por el profesor D. Antonio Barros"[12]. Ninguna otra noticia nos ha llegado de esta página.

"Variaciones para clarinete". — Para clarinete y orquesta. — Estrenada en 1842. — No hemos hallado la partitura.

Entre los primeros salones de "café-concierto" que se inauguraron en Montevideo, se hallaba la "Confitería del Jardín" ubicada frente al Cabildo. El 23 de mayo de 1842, en un nutrido programa de misceláneas musicales se estrena unas "Variaciones compuestas y ejecutadas por el Sr. Barros"[13]. Bien pudiera tratarse del mismo Concierto para clarinete y orquesta de 1831 ya que el respeto académico por las denominaciones de Sinfonía, Concierto y Variación, no se practica en esa época ni en nuestro medio.

"Grand / Symphonie / Composé / par / Le Maître / Antoine Barros". — Guía y partes para orquesta existentes en el "Archivo Debali" (Inventario: N.° 886). — Para flauta, clarinete primero en si-bemol, clarinete segundo en si-bemol, pistón en si-bemol, dos trompas en fa, trombón, timbales, violín 1.°, violín 2.°, viola, violoncelo, contrabajo y guía instrumental. — Véase figura 139.

Bajo el nombre de Sinfonía, se desarrolla en esta obra una típica Obertura Sinfónica en dos secciones: la primera es un Adagio que sin trancisión da paso a un Allegro Spiritoso. El Adagio obra como introducción, abarca los primeros sesenta compases y se mueve orquestalmente en un "tutti" casi al unísono. El Allegro presenta inquietos cantos a veces alternados, a veces al unísono, de las maderas —una flauta y dos clarinetes— sobre la parte armónica que realizan las cuerdas y los metales en un juego casi constante de cadencias de tónica a dominante (perfectas) y de subdominante a tónica (plagales). Toda la partitura se halla presidida por la tonalidad de fa-mayor y en ese sentido tampoco presenta ninguna novedad inesperada.

Escrita posiblemente alrededor de 1830, es la primera partitura que inicia la influencia de la operística italiana en nuestro ambiente de composición. Frente a la tutela mozartiana o clementina de la obra de los compositores de fines del siglo XVIII y principios del XIX, incluso el Himno de Juan Cayetano Barros estudiado en el parágrafo precedente, esta Obertura de Antonio Barros, está a la altura de los nuevos gustos rossinianos. Fáltale, desde luego, la invención melódica y la lúcida y segura orquestación de su modelo. Parecería, incluso, obra de un Rossini infantil que hace sus pininos de composición, bajo la dirección de un complaciente maestro.

Los manuscritos de esta "Grand Symphonie" forman 21 fojas de distintos tamaños y caligrafías. Son las partes instrumentales copiadas por Francisco José Debali y la guía del director, posiblemente autografiada por el mismo Barros, cuyas dos primeras páginas reproducimos en este capítulo. Esta guía se reduce al desarrollo de la melodía con la indicación de los instrumentos que la conducen, a la manera de la primera época de Monteverdi, donde aún el director no llevaba al atril la tabla completa de todos y cada uno de los instrumentos.

6. Antonio Sáenz. — En 1830 una figura de legendario prestigio, presidía el foso orquestal y el palco escénico de la Casa de Comedias: era el director de orquesta Antonio Sáenz, sevillano de nacimiento y radicado en Montevideo desde hacía medio año. Y su legendario prestigio fincaba en su asombrosa habilidad para ejecutar por igual once instrumentos de cuerda y de viento, amén de poder conducir a un neófito en los secretos de la composición o someter a una disciplina vocal a un cantante en ciernes.

Antonio Sáenz fué el último representante de la escuela colonial de la música escénica española. En todas las partituras que de él conocemos, rezuma una de las características del ciclo de la Tonadilla Escénica: el empleo constante de las danzas populares españolas llevadas a la escena. Por otro lado, sus Canciones Patrióticas y sus danzas de salón, no están muy afectadas por la operística italiana; incluso su Himno Nacional publicado en 1837 recuerda al Clementi que sirve de fuente temática para el Himno Nacional Argentino, más que al Donizetti que se esconde en el Himno Nacional Uruguayo de Debali. No hay que asustarse de ello: la noble música itálica engendra todos los himnos nacionales de Sudamérica.

A mediados de junio de 1829 desembarcó en Montevideo proveniente de Río de Janeiro. Su formación musical de raíz europea y su intervención destacada en orquestas del viejo mundo, le permitieron enseñorearse de inmediato de nuestro medio y el asentista de la Casa de Comedias vió en él la persona suspirada para conducir los destinos de la "orquesta sinfónica" que integraban músicos retirados de batallón y jóvenes entusiastas, más entusiastas estos últimos que competentes. En cuanto Antonio Sáenz llegó a Montevideo comenzó a ensayar y a ordenar ese conato de orquesta que arrastraba su vida efímera en la Casa de Comedias. Consigo había traído de Europa un instrumental bastante completo y auxiliado por el pianista Remigio Navarro, y el flautista Bernardino Barros —más tarde se unió a ellos el notable clarinetista Antonio Barros— pensó darle fisonomía propia a la orquesta. En 1830 intervino al frente de ella en cuanta representación musical o literaria se pusiera en escena. El 26 de enero de ese mismo año, en el beneficio a la bailarina Juana Cañete, se estrenó un "Himno Nacional, cantado por "la nueva música que le ha compuesto el profesor D. Antonio Sáenz"[14]. El 1.° de diciembre dió a conocer la música para una canción dedicada a Fructuoso Rivera en el homenaje que le tributaran al flamante primer presidente constitucional unos aficionados montevideanos.

Al año siguiente marchó a Buenos Aires, esta vez sacando a relucir su condición de violoncelista y pidiendo disculpas porque el instrumento que iba a tocar era "uno de los más difíciles, por la imitación que puede dársele a la voz humana".[15] Por lo visto no obtuvo en el Coliseo bonaerense el éxito de asombro que esperaba porque a

los 15 días de su presentación le hallamos de nuevo en Montevideo estampando en varios periódicos de ésta el siguiente sabroso anuncio:

"ANTONIO SAENZ, profesor y maestro de música, habiendo sido invitado por algunos amantes de ella para el establecimiento de una escuela de enseñanza instrumental, canto y composicion, ha dispuesto establecerla bajo los auspicios de su buena disposicion y la loable aficion del jeneroso publico Montevideano.

"Abrirá la escuela en su casa morada calle de Santiago N.º 41, junto al Correo, donde los aficionados que deseen honrarle con su asistencia, podrán aprender solféo, canto, piano y composicion, por los mejores principios y métodos del conservatorio de Paris y otros suyos. Podrán tomaı lecciones de los once instrumentos de cuerda y viento con que ha servido ya al respetable público de esta capital, y con los cuales ha conseguido agradar y ser aplaudido del de Buenos-Aires. Los dias de leccion por ahora, serán Mártes, Jueves y Sábado, desde las seis de la tarde hasta las nueve de la noche, pagando cada discipulo cinco pesos mensuales. Tambien se compromete á dar lecciones en las casas que lo soliciten. El profesor se lisonjea de quedar tan airoso y satisfecho en Montevideo, como lo ha conseguido en Europa, donde ha visto discípulos suyos figurar en conciertos y orquestas con brillantes y aplauso en pocos meses. El conocimiento que tiene de todos los instrumentos musicales, sus escojidos métodos y práctica de enseñanza, le dan la suficiente garantía para abrir su escuela. Los once instrumentos con que en este teatro y en el de Buenos-Aires (el día 3 del actual) ha tocado, son, violin, flauta, violoncelo, octavín, corneta de llaves, clarinete, trompa, guitarra, viola, piano y contrabajo".[16]

Este anuncio fué el origen de la tan conocida creación de la primera Sociedad Filarmónica —que no es la primera sino la segunda— comentada por Isidoro De-María en sus célebres tradiciones y recuerdos de "Montevideo Antiguo".[17] Sobre ella nos hemos extendido en el capítulo III al referirnos a las primeras sociedades filarmónicas.

En 1833 durante los festejos del tercer aniversario de la Jura de la Constitución, Antonio Sáenz al frente de su orquesta de aficionados estrenó una Misa Solemne y Tedeum compuestos por él (nó en 1834 como anota Isidoro De-María).

Dos o tres años funcionó esta filarmónica disolviéndose luego pacíficamente.

Pero Sáenz, que no era músico de ocasión, siguió batallando duramente, recompensado a ratos con fugaces éxitos. En 1837 publicó una "Guirnalda musical dedicada a las bellas americanas" en la que figuraban en explosivas proporciones su Himno Nacional, una Canción de los Musulmanes, las Boleras de la media-caña, dos Minués, una Contradanza, un Vals y unas Cuadrillas.

En 1838 le encontramos de nuevo en Montevideo ofreciendo sus servicios como maestro de música: "El profesor que suscribe ha dispuesto tomar algunos discipulos y discipulas de piano, canto, guitarra y flauta, en su habitación y fuera; los Sres. que lo quieran ocupar lo encontrarán de 10 á 12 y de 6 á 9 de la tarde en la calle de San Pedro frente á la Sala de Comercio casa del Sr. Ellauri ó en la Libreria del Sr. Hernández, podran dejar las señas. Tambien ha recibido guitarras españolas muy superiores. Antonio Sáenz".[18] Al comienzo de 1839 parte de nuevo para Buenos Aires.

La última noticia de Sáenz que pudimos obtener fué un programa de un concierto que ofreciera en Río de Janeiro en 1845: "Grande função vocal e instrumental em beneficio do Senhor Antonio Sáenz primeira Rebeca de algums theatros de Europa e da America, o quale, tendo chegado á esta corte e tendo sido convidado por algums amadores de bellas artes, dará um concerto coadjuvando pelos artistas da companhia Iyrica italiana". Más adelante dice así, luego de anunciar unas variaciones de Paganini: "Tocadas n'uma corda com a particularidade de que o beneficiado tocará algums dellas com uma bencallinha em vez de arco". Por último brindó al público carioca una ejecución en catorce instrumentos distintos.[19]

Esta vez había enriquecido su galería de espectacularidades con tres instrumentos de más. Y así le vemos desaparecer de los escenarios americanos con su formidable colección de instrumentos tras de sí.

OBRAS: *"Himno Nacional"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa (?). — Estrenado en 1830. — No hemos hallado la partitura.

En la función a beneficio de la bailarina Juana Cañete realizada el 26 de enero de 1830, "Se abrira la escena con el Himno Nacional, cantado por la nueva musica que le ha compuesto el profesor D. Antonio Saenz".[20] Se trata de la primera partitura de Sáenz para el Himno Nacional; la letra, presumiblemente sea la de Acuña de Figueroa anterior a la oficializada en 1833. De todas maneras, como no nos ha llegado la partitura, todo esto queda dicho a beneficio de inventario.

"Canción" para la obra dramática *"Lafayette en Monte Vernon"*. — Estrenada en 1830. — No hemos hallado la partitura.

En ocasión de la función que ofrecen unos aficionados al flamante Presidente de la República don Fructuoso Rivera el 30 de noviembre de 1830, se interpreta el drama "Lafayette en Monte Vernon" dentro del cual figura una canción cuya música escribe el maestro Antonio Sáenz, director de la orquesta de la Casa de Comedias.[21]

"Danza española". — Para orquesta. — Estrenada en 1831. — No hemos hallado la partitura.

El 24 de marzo de 1831 en la función teatral a beneficio de Miguel Vaccani, se estrena esta partitura, según reza el anuncio de la época: "Gran escena de baile ejecutada por el beneficiado de cuatro figurantes en caracter español; música nueva... D. A. Saenz".[22]

"Recitativo y Polaca". — Para violoncelo y orquesta. — Estrenado en 1832. — No hemos hallado la partitura.

En la función a beneficio de Antonio Sáenz que se realiza en la Casa de Comedias el 9 de febrero de 1832, después de interpretarse el drama "El hombre de la Selva Negra y Pícaro Honrado", divulgada pieza en tres actos, "el beneficiado, a quien este ilustrado Público ha distinguido y colmado de favores, tocará en el Violoncello y acompañado de la Orquesta unas variaciones composicion suya *Recitado* y *Polaca:* esta y el *Recitado* lo desempeñará con *una sola cuerda,* circunstancia particular que á la novedad aumenta la dificultad del desempeño".[23]

"Boleras del Montonero" (¿Minué Montonero?). — Para orquesta. — Estrenado en 1833. — No hemos hallado la partitura.

El 18 de enero de 1833, Antonio Sáenz da a conocer en la Casa de Comedias esta pieza que fué luego número obligado en todo espectáculo de danzas. Efectivamente, en la función que a beneficio suyo se realiza ese día, los periódicos de la época anuncian: "Finalizado el 2.° acto, el Sr. Caton y su esposa bailarán las boleras del Montonero; cuya música es composicion del beneficiado".[24]

Al parecer, esta conocida partitura fué compuesta en Buenos Aires dos años antes, según lo expresa Raúl H. Castagnino, seguro y fino historiógrafo del teatro bonaerense: "En ocasión de la visita a Buenos Aires del concertista de violín Antonio Sáenz, procedente de Montevideo, presencia éste una representación de los Cañete, inspirándole el motivo de un bolero que, de inmediato, compone y titula *Boleras del Montonero,* bailado por primera vez en la función del 3 de agosto de 1831, dirigiendo la orquesta el autor quien, momentos antes se había presentado en la escena, ejecutando once instrumentos distintos".[25]

Trátase a nuestro entender, de un Minué Montonero de escena, por cuanto la palabra Boleras es una expresión ambulante que se aplica a distintos bailes cuando éstos suben a las tablas y se adornan con fantaseosidades propias del género de la danza teatral. Posiblemente, uno de los Minués Montoneros que encontramos en el Archivo Debali sea el de Sáenz, toda vez que la mayor parte de ellos pertenecieron al repertorio de la Casa de Comedias de esa misma época.

"Himno de la Restauración. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Estrenado en 1833. — No hemos hallado la partitura.

Durante las fiestas mayas de 1833 se estrena este himno de Antonio Sáenz en el teatro, según se desprende del aviso de "El Investigador" que transcribimos en el parágrafo siguiente a propósito del Himno Patriótico de los mismos autores.

"Himno Patriótico". — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Estrenada en 1833. — No hemos hallado la partitura.

Al comentar los festejos mayos de 1833, "El Investigador"[26] estampó estas palabras: "Anoche se cantó en el teatro el Himno de la restauración, que recuerda las glorias de nuestro Presidente y de los bravos restauradores de las Leyes; y esta noche se entonará por primera vez el himno siguiente en celebridad de este gran día. Aquel y este son hijos de la musa fácil y elegante de D. Francisco de Figueroa; la música de ambos es arreglada por el profesor D. Antonio Saenz.

1.ª ESTROFA

Si tres siglos de cruel servidumbre
Lamentaron los hijos del Sol
Rayo un dia feliz en que brilla
De la patria el divino esplendor:

Inflamados con fuego sagrado
Gritan todos, unión, e igualdad!
Y el sepulcro del Inca resuena
Libertad! Libertad! Libertad!

CORO

Orientales, el día de Mayo
De la patria recuerdo feliz
Celebremos jurando en sus aras
Libertad, Libertad, o morir!!" etc.

"Misa solemne". — Estrenada en 1833. — No hemos hallado la partitura.

El 24 de julio de 1833 se realizan en Montevideo las grandes fiestas conmemorativas del tercer aniversario de la Jura de la Constitución. Una fuerte tormenta impidió efectuarlos el día 18. El Gobierno en un largo comunicado que envió a los periódicos, detalló así el programa de los festejos: "A las 11 se reunirá en la casa de gobierno todas las corporaciones, el cuerpo diplomatico, empleados y ciudadanos notables, para acompañar al Poder Ejecutivo al Templo. Al salir el cortejo, hasta perderlo de vista, una banda de musica militar, colocada en el palco de la portada, tocara el Himno Nacional; otra al divisarlo desde las cuatro esquinas de las calles de S. Pedro y S. Juan (por donde sera la carrera) tocara del mismo modo; y por ultimo, al desembocar la plaza hasta que acabe de entrar en la Iglesia toda la comitiva, la primera, que ya se habra ido a situar en el tablado al pie de la columna, hara lo propio".

"Con una misa solemne, Tedeum, y patencia compuesta la musica de aquella expresamente para este dia por el profesor D. Antonio Saenz y executada en su mayor parte por aficionados bajo su direccion, se tributaran gracias, y dirijirán votos al Todo Poderoso por la proteccion que nos dispensa, y por la prosperidad del Estado;

y concluida, el Gobierno y su cortejo se retiraran por la calle de S. Gabriel, saludados por las musicas del tablado de la plaza y portada del Fuerte".[27]

Los intérpretes de esa Misa que, posiblemente, fuera para coros y orquesta, integraban la Sociedad Filarmónica que dirigía Sáenz; sobre ella nos hemos extendido en el parágrafo 2 del precedente capítulo tercero.

"Contradanza". — Para banda. Estrenada en 1833. — No hemos hallado la partitura.

El 29 de agosto de 1833 en la función realizada en la Casa de Comedias a beneficio de Elisa Vaccani se estrena esta Contradanza del director de orquesta del Teatro Antonio Sáenz, interpretada por Carolina Toussaint, Luisa Quijano, Manuelita Funes, Miguel Vaccani, Fernando Quijano y Juan Villarino. En efecto, dice el aviso de la época: "acabada la comedia y por fin del espectaculo se presentará un despejo y marcha militar ejecutada por 20 soldados de esta guarnicion, y por los individuos que á continuacion se expresan; exornandola con varias figuras vistosas en proporcion de la localidad del Teatro. La contradanza es puesta en escena por el Sr. Vacani, y la música de la contradanza y despejo del profesor D. Antonio Saenz". Se enuncian luego los nombres precitados de los bailarines.[28]

"Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas". — Impreso en 1837. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo. (Inventario: N.° 897). — Para piano y para canto y piano. — Véase figuras 140 a 147. — Contiene las siguientes obras:

1. *"Boleras jaleadas de la Media Caña, Tripili y Cachucha",* para piano, pág. 1.
2. *"Canción Republicana"* (Himno Nacional), letra de Francisco Acuña de Figueroa, para canto a 3 voces y piano, págs. 2, 3 y 4.
3. *"Minuét Republicano",* para piano, pág. 5.
4. *"Himno Musulmán en la Abem Humeya",* para canto a 3 voces y piano, págs. 5 y 6.
5. *"El Solitario. Minuet",* para piano, pág. 6.
6. *"Cuadrillas nuevas dedicadas a las filarmónicas",* para piano, págs. 7 y 8.
7. *"Valza de la Jota aragonesa",* para piano, pág. 8.
8. *"El Carnaval. Contradanza",* para piano, pág. 8.

El 22 de setiembre de 1837, Antonio Sáenz anuncia en los periódicos montevideanos la aparición de un álbum de piezas para canto y piano, con las siguientes palabras: "AVISO./ ESTANDO próximas a publicarse las piezas de Canto, Bayle y Piano que han de formar la *Guirnalda Lírica de las bellas de América,* el Autor de esta Coleccion tiene el placer de avisarlo á los que se han dignado honrar sus trabajos protegiendo su publicacion; y asi mismo á los que aun no se hubieran suscrito por olvido o por no tener conocimiento de esta Coleccion musical./ Los aficionados a la Flauta, Violin, Clari-

nete ú otros instrumentos, pueden hallar en la *Guirnalda* en que ejercitar su aficion, estando arreglados los tonos para todos esos instrumentos, tomando por norma la parte cantante del Piano. / El Autor siente no poder ofrecer a los conocedores un presente mas completo. / ANTONIO SAENZ./ En la Libreria de Hernandez, se halla la cancion del Trovador para guitarra./ NOTA. — La *Guirnalda* no es periodico semanal".[29] Veinte días más tarde aparece esta colección en librería montevideana: "La Guirnalda Musical DEDICADA A LAS BELLAS AMERICANAS. Se halla en venta en la libreria de Hernández".[30]

En Buenos Aires, Mariano G. Bosch sostuvo, con leve imprecisión, que fué impresa al año siguiente: "En 1838, publicóse la Guirnalda musical, dedicada á las bellas americanas, por Antonio Sáenz, i era una colección de piezas "escojidas", para canto, piano i baile, compuesta del Himno oriental, la Canción de los musulmanes, las boleras de la media-caña i del Tripili, famosas en esa época, dos minuets, una contradanza i un vals, llamado en los anuncios "una valsa", i unas cuadrillas. Este álbum se vendía en lo de Mompié, calle de Potosí, número 39 i en lo de Espinosa, el mulato violoncelista del Coliseo, calle Catedral número 107".[31]

En el Archivo Debali hemos hallado recientemente la partitura, siendo por ahora, el único ejemplar que se conoce de esta rara publicación. Trátase de un álbum de 8 páginas cuyas dimensiones son de 185 x 310 mm. de caja, en regular estado de conservación, al que le falta la carátula y, posiblemente, una página final. Suponemos que fué impreso en Montevideo por cuanto en esa época la litografía de Gielis ya había dado a luz varias partituras y la colección contiene una "Canción Republicana" que no es otra cosa que el Himno Nacional del Uruguay anterior al de Debali, y en fin, otras páginas bien conocidas en los programas teatrales de la época. No obstante, la falta del pie de imprenta, obliga a algunas reservas a este respecto.

La colección se inicia con una página en forma rapsódica, de danzas españolas, intitulada "Boleras de la Media Caña, Tripili y Cachucha". Luego de una introducción en forma de Bolero en tres cuartos, se escucha una Media Caña de firme acento español, cuya morfología y disposición melódica y rítmica, recuerda las de Francisco José Debali de esos mismos años; en ningún momento debe pensarse que estamos ante la Media Caña criolla. Sigue a ésta la célebre Tirana del Trípili, supuestamente compuesta por Blas de Laserna como danza final de su tonadilla "Los maestros de la Raboso", número ambulante que remata luego innúmeras tonadillas de fines del siglo XVIII. Por último, se escucha la Cachucha, similar en un todo a la que se conocía en esa época y de la cual hemos dado otro ejemplo montevideano en la figura 73 del presente volumen.

En el segundo número, bajo el título de "Canción Republicana", nos hallamos ante el Himno Nacional con la antigua letra de Francisco Acuña de Figueroa, aprobada oficialmente en 1833. Posiblemente sea éste el segundo Himno Nacional de Sáenz, ya que el primero —de 1830— no ha llegado hasta nosotros. La melodía del coro —compases 71 y siguientes— al comienzo del "Orientales, la patria o la tumba", recuerda flagrantemente la del Himno Nacional Argentino ("Oid mortales el grito sagrado") tan bien conocido en el Montevideo de la época de la Independencia. De todas maneras, este Himno de Sáenz tiene menos intención operística que el actual y posee el aire de las canciones patrióticas de principios de siglo.

El tercer número es un Minué Republicano; la misma melodía del Himno Nacional anterior sirve de fuente temática para este Minué, por lo cual el autor lo llama "republicano"; en todo caso tiene, lógicamente, similitud con el Himno Nacional de la Argentina. Es el Minué clásico en dos períodos de 8 compases cada uno; para ser un Minué Montonero, tendría que tener un allegro intermedio en seis octavos.

El Himno Musulmán para la pieza dramática "Aben Humeya", configura la cuarta pieza del álbum. Es la página más inspirada de toda la colección; la melodía marcha con simple nobleza y correcta articulación, desde luego que sin la menor alusión melódica a lo "musulmán" que pide el título.

El quinto número es otro Minué, "El Solitario", de idéntica estructura que el anterior.

Unas "Cuadrillas nuevas dedicadas a las Filarmónicas" constituyen la sexta obra. Consta de las cinco figuras y un Vals final sobre el tema de la Jota aragonesa. Entre las figuras se observará que, contra lo que es tradicional, primero se halla "La Pastourelle" y luego "La Trénis". Era costumbre en toda cuadrilla rematar las cinco figuras con una danza de giro; en este caso, Antonio Sáenz, sin negar su estirpe, realiza un Vals sobre el tema de una Jota aragonesa.

El último número es una contradanza intitulada "El Carnaval" que, aunque sus dos períodos están completos y resuelto tonalmente el último, bien pudiera continuar con otras nuevas secciones.

"El y Ella". — Boleras. — Partes existentes en el Archivo Debali. — Montevideo. (Inventario: N.° 893). — Para violín. — Véase figura 148.

En el Archivo Debali se hallan estas Boleras de Sáenz; pertenecieron a la colección de Vicente Molina.

7. Mariano Pablo Rosquellas. — Pablo Rosquellas, compositor, tenor, violinista y violoncelista, había nacido en Madrid[32] y antes de llegar al Río de la Plata en 1823, tenía ya una brillante trayectoria en la música europea. Había actuado en Londres, París,

Barcelona, etc., y el Rey Fernando VII le había nombrado primer violín de la Cámara Regia, regalándole un célebre Stradivarius. En 1818 se casó en Irlanda con Leticia de Lacy, descendiente del Conde de Lacy, General de los Ejércitos de España en el siglo XVIII. Alrededor de 1822 llegó a Río de Janeiro, naciendo allí su hijo Luis Pablo, más tarde niño prodigio que asombrara a Montevideo en 1831 y luego destacado poeta, compositor y profesor de Derecho en Bolivia, sobre quien asegura Juan de la Ermita en su interesante trabajo sobre su actuación en Bolivia, que era hijo bastardo del Emperador Pedro I del Brasil.

Pablo Rosquellas ostentaba una figura alta y espigada, grandes ojos negros y expresivos; disputábanselo damas y empresarios: "poseía la música como ciencia i la practicaba como arte. Su voz no era poderosa, pero sabía remediar ese inconveniente i suplir esa carencia con suma habilidad con los socorros de la ciencia, la mímica y aún por medio de la orquesta. Era admirable como con un ademán, un jesto, un movimiento; con poner la mano sobre el corazón, echarse lijeramente hacia atrás i abrir un tanto la boca, suplia una nota que no alcanzaba i que era habilmente dada por la flauta ó el clarinete en momento oportuno".[33]



Fig. 123. — MARIANO PABLO ROSQUELLAS, carbón en poder de su descendiente Alfredo Jáuregui Rosquellas. Sucre. Bolivia.

Como dato fehaciente de su condición de músico y de su rara cultura musical, conviene recordar aquí que Rosquellas dirigió en la "British Episcopal Church" de Buenos Aires, el 7 de setiembre de 1832, un admirable programa de música sacra, integrado nada menos que con fragmentos de los oratorios "El Mesías", "Sansón" y "Judas Macabeo" de Haendel y de "La Creación" de Haydn.

En Montevideo interpretó con fuerte emoción el papel central del "Otelo" de Rossini. El 13 de setiembre de 1830, con motivo de su presentación en un concierto vocal e instrumental, un crítico montevideano dijo de él: "Anoche tuvimos el placer de ver por primera vez al profesor D. P. Rosquillas (sic); prevenidos ya favorablemente por los bien merecidos elogios de su extraordinaria habilidad y gusto esquisito, no fuimos menos sorprendidos en la primorosa ejecución en las partes del canto, y sobre todo, en el concierto del violín; la acertada eleccion de una de sus mayores composiciones donde brilla todo el fuego de su alma sensible, y los raros talentos del autor, ha

colmado nuestras esperanzas y ha hecho nacer un deseo vehemente de que su noble condescendencia nos continúe favoreciendo con otras exhibiciones". Al parecer Rosquellas había cantado en inferioridad de condiciones vocales como se desprende de un agradecimiento a esta crítica que se publicó bajo su firma en el mismo periódico.[34]

Tan sólo tres años actuó en Montevideo Pablo Rosquellas —1830 a 1833— pero su nombre y su obra perduraron en nuestro medio ambiente hasta mediados de siglo. Después de una actuación en Buenos Aires, se estableció en Maragua (Bolivia) dedicándose a negocios de minas de plata, falleciendo en Chuquisaca el 12 de julio de 1859. Su hijo Luis Pablo, nacido en Río de Janeiro el 25 de abril de 1825 y muerto en Sucre el 13 de julio de 1883, niño prodigio que asombró a Montevideo en 1831 con su canto, tuvo descollante actuación en Bolivia como abogado, escritor y músico.

Aunque Mariano Pablo Rosquellas no se afincó definitivamente en nuestro país, su obra merece ser tratada en este grupo de precursores por cuanto ejerció notable influencia en la de sus colegas montevideanos de ese entonces. En sus fantasías orquestales fué el precursor del Poema Sinfónico en nuestro medio.

OBRAS: *"El que sin amores vive"*. — Tirana. — Estrenada en 1830. — Para canto y piano. — No hemos hallado la partitura.

El 13 de setiembre de 1830, Mariano Pablo Rosquellas dió a conocer en Montevideo su Tirana "El que sin amores vive" sobre un texto literario de Juan Cruz Varela.[35] El crítico musical de "El Caduceo" de esa época, comentó así su estreno: "La tiranilla de su composicion es uno de aquellos juguetes en que se deleita siempre un público cuya indole simpatiza tanto con los festivos habitantes de la orillas del Betis, reproducidos en un clima enteramente analogo". En algunas oportunidades Rosquellas ejecutó su Tirana en forma de tema con variaciones, para violín y su letra fué publicada en el "Cancionero Argentino" de Wilde, de 1837. Fué, acaso, la melodía más conocida en el ambiente teatral montevideano de la década 1830-1840.

"Concierto para violín y orquesta". — Estrenado en 1830. — No hemos hallado la partitura.

En la misma fecha en que dió a conocer su luego célebre Tirana —el 13 de setiembre de 1830— Rosquellas estrenó un Concierto suyo para violín y orquesta. El mismo cronista de "El Caduceo" dijo a propósito de esta obra que era "una de sus mayores composiciones". Desgraciadamente no ha llegado su partitura hasta nosotros.

"Canción a Fructuoso Rivera". — Estrenada en 1830. — No hemos hallado la partitura.

El 30 de noviembre de 1830, con motivo de la ascención al poder del primer Presidente constitucional de la República, Fructuoso Rivera, un grupo de aficionados le ofrecen una sesión musical en la cual se estrena "una nueva cancion dedicada a S. E. el Sr. Presidente, música del Sr. Rosquellas".[36]

"Cavatina y aria para clarinete". — Estrenada en 1831. — No hemos hallado la partitura.

En la función correspondiente al 23 de octubre de 1831, Antonio Barros dió a conocer en la Casa de Comedias de Montevideo una "Cavatina y Aria nueva"[37] de Mariano Pablo Rosquellas, para clarinete.

Obertura de la ópera "El Califa". — Para orquesta. — Estrenada en 1831. — No hemos hallado la partitura.

El 2 de setiembre de 1831 se estrenó la obertura para la ópera "El Califa" de Mariano Pablo Rosquellas que, al estilo de la época se anuncia como "Sinfonia de la ópera del Califa, composicion del Sr. Rosquellas".[38]

"La batalla de Ayacucho". — Obertura de concierto. — Estrenada en 1833. — No hemos hallado la partitura.

El 10 de enero de 1833, se da a conocer en el teatro de Montevideo esta obertura de concierto de Mariano Pablo Rosquellas, verdadero anticipo, al parecer, de un poema sinfónico. En el programa se expresa el desarrollo de esta obra con las siguientes palabras: "gran Sinfonía compuesta por el Sr. D. Pablo Rosquellas y titulada / LA BATALLA DE AYACUCHO / En la que dirijira y tocará el mismo el violonchello, y seguirá la accion del modo siguiente. Adagio que expresa la madrugada. Llamada y reunion del Ejército. Marcha del mismo. Paso doble con la Caballeria. Encuentro y ataque. Marcha fúnebre. Llamada y paso doble que expresa la victoria".[39]

"El Pampero". — Obertura de Concierto. — No hemos hallado la partitura.

Esta página fué estrenada en Montevideo alrededor de 1833. Cuando se repitió en 1837, figuró esta aclaración en los programas: "Se abrirá la escena con la brillante sinfonia del PAMPERO, composicion del Sr. Pablo Rosquellas, tocada una sola ocasion en este Teatro".[40]

"Si la mar fuera tinta". — Variaciones para violín y orquesta. — No hemos hallado la partitura.

El 20 de febrero de 1842 el violinista argentino Demetrio Rivero, hijo de Roque, ejecutó esta página de Mariano Pablo Rosquellas[41] de la cual no poseemos otra referencia.

8. Luis Smolzi. — Entre 1831 y 1850 actúa en Montevideo Luis Smolzi, compositor, cantante y contrabajista, oriundo de Italia. En los primeros tiempos intervino como tenor conjuntamente con su esposa, Teresa Smolzi, en la compañía de Justina Piacentini y realizó numerosos viajes a Buenos Aires donde inauguró el Anfiteatro en 1831. A este respecto dice Mariano G. Bosch: "Los Smolzi lo inauguraron con títeres cuya principal habilidad consistía en cantar óperas, i entre los cuales habia *una mui graciosa en traje de moreno,* (segun los anuncios), pero en realidad lo era en traje i en todo pues era un titere negro. Los cantantes italianos, que no eran del todo malos, alli se derrumbaron"... "los Smolzi, en plena carrera artistica, cayeron á titiriteros"... "La figura mui graciosa, en traje de moreno, hacia un curioso Figaro del Barbero, de Rossini, cantando Smolzi entre telones, que era cosa de morirse de risa".[42]

Radicado luego definitivamente en el Uruguay, Luis Smolzi obtuvo el puesto de contrabajo de la orquesta de la Casa de Comedias y compuso algunas partituras. En ellas se revela un músico de oficio correcto pero sin mayor envergadura.

OBRAS: *"Himno de la Restauración"*. — Para canto. — Estrenado en 1832. — Letra de *"Un hijo de la Patria"* [Francisco Acuña de Figueroa]. — No hemos hallado la partitura.

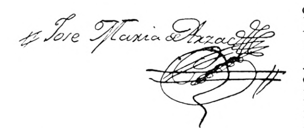
Sobre la misma letra de Francisco Acuña de Figueroa para la cual Antonio Barros escribió su "Himno de la Restauración", Luis Smolzi compuso el suyo estrenado en la Casa de Comedias el 24 de noviembre de 1832. En el parágrafo 5 del presente capítulo, a propósito de la versión de Antonio Barros, transcribimos las primeras estrofas de su letra. Esta nueva composición fué objetada violentamente por supuestos partidarios de la partitura de Barros quienes desde las columnas de "El Universal" dijeron que era "una estravagante y gorgorizante música compuesta por el Sr. Smolzi; musica recargadísima de gogeros y de un laberinto de tonos eternos y fastidiosos". Es de suponer que Smolzi atendió las críticas y corrigió su obra ya que en el mismo periódico y a propósito de la función realizada el 1.º de diciembre de ese año, se lee lo siguiente: "El Himno en honor al feliz regreso de S. E. el Sr. Presidente de la República, música del Sr. Smolzi, cuyo profesor en conformidad de las observaciones que algunos aficionados se dignaron hacerle ha corregido la composicion".[43]

"Himno Nacional". — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Estrenado en 1835. — No hemos hallado la partitura.

Fernando Quijano en un artículo aparecido en "El Nacional" de Montevideo del 3 de junio de 1840, aseveró que en 1835, se había cantado el Himno Nacional primitivo con música de Luis Smolzi. Ninguna otra referencia nos ha llegado al respecto, excepto que en 1846 fué convocado conjuntamente con Debali, Barros, etc., para un concurso en el cual había de aprobarse oficialmente la música del Himno Nacional, concurso que nunca fué substanciado.

"Minuet Fúnebre". — Para piano. — Aparecido en el *"Ramillete Literario"*, Montevideo, setiembre de 1847. Existente en la Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". — Montevideo. — Véase figura 149.

En el prospecto del periódico semanal montevideano "RAMILLETE LITERARIO. / PERIODICO CRITICO, MORAL, DE MODAS, MUSICA, / CURIOSO E INSTRUCTIVO. DEDICADO / A LA JUVENTUD ORIENTAL" aparecido en el mes de setiembre de 1847, figura esta partitura para piano cuyo autor es "Esmolzi". No es necesario forzar las deducciones para demostrar que se trata de Luis Smolzi. Este "Minué fúnebre" es una página correctamente escrita, sin mayor vuelo, desde luego, pero muy bien escogida la tonalidad de sol-menor de acuerdo con el carácter de la pieza. Se halla escrita en dos secciones de 8 compases cada una, con las correspondientes repeticiones, de acuerdo con la antigua ley de la Suite, pero faltale el proceso tonal más intencionado de evolucionar al final de la primera parte hacia el tono de la dominante o, en este caso, en modo menor, hacia el relativo mayor. Como puede observarse ambas partes se cierran sobre la tonalidad fundamental, lo cual resta interés a su proceso tonal.



9. Fray José María de Arzac. — Entre 1832 y 1836 aparece el nombre de José María de Arzac, fraile de la Orden Franciscana, en los recibos de la Archicofradía del Santísimo de la Catedral, como director de conjuntos orquestales de iglesia. En el Archivo de San Francisco se conserva un "Dies Irae" suyo. Ninguna otra referencia hemos podido hallar de este músico que lleva el mismo nombre y apellido del editor de la "Gaceta Mercantil" de 1829-1830 y propietario luego de "El Cometa" en este último año.

OBRAS: *"Dies Irae"*. — Partes sueltas existentes en el Archivo de la Iglesia de San Francisco. — Montevideo. (Inventario: N.° 2). — Para violín o clarinete 1.°, viola o clarinete 2.°, bajo continuo y órgano. — Véase la figura 38.

Trátase de 4 folios con las partes sueltas que se enuncian en el encabezamiento. Falta, evidentemente, la parte vocal, pero de todas maneras, esta obra acusa una pobreza total de factura; es un simplísimo trabajo funcional de la música religiosa de la década 1830-1840 en la que debió ser escrita.

10. JACINTA FURRIOL. — En 1833 aparece fugazmente el nombre de la primera compositora uruguaya, Jacinta Furriol, autora de la "Contradanza de los Militares y Empleados" que se baila el 24 de julio en los festejos del tercer aniversario de la Jura de la Constitución, aquellos mismos que Hilario Ascasubi relató en verba gauchesca. Pertenecía Jacinta Furriol a una familia de esmerada educación artística; hija de Miguel Furriol y María Magdalena González, había nacido en Montevideo el 16 de agosto de 1806; su hermano Diego, dos años menor que ella, ocupaba el atril de clarinete en la Sociedad Filarmónica de 1833 y era además distinguido guitarrista y pintor. Ninguna otra referencia nos ha llegado acerca de su producción posterior y de su muerte.

OBRAS: *"Contradanza de los Militares y Empleados"*. — Estrenada en 1833. — No hemos hallado la partitura.

La única referencia sobre esta obra, se desliza en el programa de los festejos julios de 1833 correspondientes al día 24 y dice así: "Las comparsas y caballeros del torneo se reunirán en la casa fuerte á las dos de la tarde, y de alli se dirijirán con sus musicas á la plaza mayor, donde bailarán las primeras por su turno, siendo la contradanza de la de Militares y Empleados compuesta por la Señorita Dª. Jacinta Furriol".[44]

11. FRANCISCO CASSALE. — Entre la promoción de músicos italianos llegados al Uruguay en la primera mitad del siglo XIX, destácase el maestro Francisco Cassale, uno de los más sólidamente preparados en punto a armonía y composición. En 1837 estrenó una "Sinfonía dedicada a la eminente cantante Justina Piacentini. En 1840 fué invitado conjuntamente con el maestro Antonio Barros por la Comisión Censora y Directiva del Teatro para que "compongan y presenten una musica adaptable al Himno Nacional, con el objeto de q.ª se ensayen las presentadas en el Teatro en las funciones nacionales q.ᵉ habrá el 18 del entrante Julio; y q.ᵉ ejecutandose alternativamente, pueda fijarse el voto publico y la Comision Censora recomendar al Gob.ⁿᵒ aquella q.ᵉ merezca más aceptacion, para ser declarada Nacional".[45] No hubo substanciación posterior de este certamen y no se sabe si Cassale llegó a presentar su Himno Nacional. Sabemos que en diciembre de 1836 ya se había presentado ante el Gobierno pidiendo que se oficializara la música que había escrito para

el Himno Nacional de Acuña de Figueroa en su primera versión. Consultado al respecto Antonio Sáenz, éste se expidió desfavorablemente y el Gobierno de Oribe resolvió en enero de 1837 no aprobar la música de Cassale y llamar a concurso para proveer la música del mismo.[46]

En 1841 fué llamado por Antonio Aulés para que diera un informe técnico público sobre su colección de música para piano —la de Aulés— atacada desde el punto de vista armónico por el crítico Fagotte de "El Nacional". Francisco Cassale inició un fundado análisis con estas palabras: "Sr. Aulés: he visto sus composiciones y en ellas no encuentro nada tomado á Rossini, Bellini, etc. como se dice por el Nacional; pero como hoy las composiciones de musica son tantas y las notas no son sino siete, es muy facil hallar algun compas que se parezca..."[47]

Al comenzar el Sitio de Montevideo (1843) el nombre de Cassale desaparece de la vida musical pública del Uruguay.

OBRAS: *"Aria"*. — Estrenada en 1836. — No hemos hallado la partitura.

En la función que a beneficio de la cantante Justina Piacentini se realiza en la Casa de Comedias el 26 de setiembre de 1836, se entona esta Aria escrita por Francisco Cassale: "cantará la beneficiada una aria nueva, compuesta por el Sr. Maestro Casali, residente en esta ciudad, y dedicada a una Montevideana".[48]

"Himno de la Victoria, dedicado al General en Jefe del Ejército vencedor en Carpintería, Ignacio Oribe". — Para canto y piano. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — En el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo" se conserva el impreso de la época, del texto literario. — No hemos hallado la partitura. — Véase figura 150.

Sobre el combate de Carpintería librado el 19 de setiembre de 1836 entre las fuerzas del General Rivera levantadas en armas contra el presidente constitucional Manuel Oribe y las del gobierno de éste comandadas por Ignacio Oribe, Francisco Acuña de Figueroa canta una oda de triunfo a las últimas como puntual vate oficialista que siempre fué. El maestro Francisco Cassale escribe la música y se estrena en la noche del 3 de diciembre de 1836 en función de aficionados dedicada al ejército vencedor, dirigida por Fernando Quijano. La referencia del Himno de Carpintería está consignada con los siguientes términos: "Abierto el proscenio con una armoniosa sinfonía, se cantará por los aficionados un himno nuevo, cuya música es compuesta por el profesor Casali y la letra por el Sr. D. F. A. de Figueroa dedicada al Sr. General en Gefe del Ejército vencedor en Carpinteria D. IGNACIO ORIBE".[49]

En un espléndido impreso orlado que se conserva en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo", puede leerse la letra de este himno cuyo coro dice así:

Dulce Patria, tus hijos leales
Esto juran... sus votos oid;
Defender de las leyes el templo
O en sus aras con gloria morir.

"Sinfonía dedicada a Justina Piacentini". — Para orquesta. — Estrenada en 1837. — No hemos hallado la partitura.

Durante la función realizada el 25 de julio de 1837 a beneficio de Justina Piacentini, se estrena esta obra: "En seguida se ejecutará a toda orquesta una nueva sinfonia compuesta expresamente por el Sr. Casalli en obsequio de la beneficiada".[50] El término "Sinfonía" debe leerse como "Obertura". No debe pensarse pues, en esa época, en el teatro de montevideo, que nos hallamos ante una Sonata para orquesta, sino ante una pieza orquestal del tipo de las oberturas de ópera.

"Himno Nacional". — Para canto y piano. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — No hemos hallado la partitura.

En la caja 880 del Fondo del Ministerio de Gobierno del Archivo General de la Nación, se conserva un curioso expediente sobre uno de los primeros intentos de oficialización de la música del Himno Nacional, que viene a corroborar las palabras de Fernando Quijano en 1840, cuando dice que en 1837 el Himno se entonó con música de Francisco Cassale. Dejamos la palabra a quien por primera vez se refirió a este importante expediente: "El primer intento de oficializar una partitura lo hizo el profesor Francisco Casale. El 14 de diciembre de 1836 se dirige al Gobierno, presentando una música y solicitando se la declare Nacional. El ministro Llambí, designó al profesor Antonio Sáenz, para que informe respecto a la misma. Este profesor se pronuncia en forma desfavorable, y declara que no le halla el mérito del de Buenos Aires, agregando que "sería conveniente que todos los maestros tanto aquí como en Buenos Aires, hiciesen algunos, y el que agradase más al público quedase". El Presidente, General Manuel Oribe, resuelve con fecha 7 de enero de 1837, que la música "se ensaye en algunas exhibiciones teatrales, reservándose su adopción, hasta que conozca la aceptación que ella merezca, y si es posible entre en concurso con otras composiciones que dedique al mismo objeto los profesores del país, a quienes se invitará con la publicación del presente decreto".[51] La deposición de Oribe del poder, dejó sin efecto este decreto. Su música no ha llegado hasta nosotros.

12. Roque Rivero. — Argentino de nacimiento, Roque Rivero emigró al Uruguay durante la tiranía rosista alrededor de 1837 y permaneció seis años en plena actividad creadora en Montevideo,

en compañía de su hijo Demetrio, distinguido violinista y director de orquesta. Los viejos cronistas argentinos José Antonio Wilde, autor de "Buenos Aires desde setenta años atrás"[52] y Santiago Calzadilla de "Las beldades de mi tiempo",[53] hablan de un maestro negro Roque Rivero que tuvo además empresa de carruajes en Buenos Aires entre 1828 y 1831 y que en ese entonces era ya de edad avanzada. Zinny en su "Historia de la prensa periódica del Uruguay",[54] al referirse al "Ramillete Musical de las Damas Orientales" de 1837 asegura que "la música pertenecía al profesor don Roque Rivero (negro)". Creo firmemente que Roque Rivero ni era negro ni tuvo nada que ver, como se ha pretendido, con el pintoresco personaje de los cronistas de antaño. Efectivamente, en 1838 el Doctor Miguel Cané, exilado en Montevideo, recibe desde "El Iniciador", con estas palabras, la aparición del Album Musical de Rivero sobre el 25 de Mayo: "ha llegado a nuestras manos el cuaderno publicado por el Sr. Roque Rivero; el homenaje que el joven artista ha ofrecido al mejor dia de todo un mundo..."[55] Es difícil pensar que este artista, joven, admirado por los más distinguidos exilados argentinos, que produce intensamente hasta 1843, fuera aquel popular empresario de pompas fúnebres, músico de ocasión que en 1828 estaba ya en su ancianidad en Buenos Aires.

Roque Rivero despliega una actividad brillante en Montevideo entre 1837 y 1843. En el teatro acompaña al piano a su hijo, el violinista Demetrio Rivero, es invitado de honor a las más selectas reuniones intelectuales del período previo a la Guerra Grande, publica más de veinte composiciones, escribe música escénica a instancias del director del teatro y hasta hace periodismo colaborando en "El Talismán" de 1840 que redactaban Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte.

Sus partituras tienen, desde luego, toda la debilidad técnica de un precursor de estas latitudes, que oscila entre el aficionado y el profesional, pero de todas maneras son bien representativas del estado de la música en el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XIX. Son acaso las piezas de la colección "¡No me olvides!" lo más acabado de su vasta producción montevideana; tienen cierto encanto melódico y, a veces, asoma un acento criollo bien diferenciado como en "Tu estrellita", sobre letra de Bartolomé Mitre, que presenta una curva de altitudes y hasta fórmulas cadenciales en el acompañamiento, típicas de un Estilo o Triste de nuestros días.

Roque Rivero es el músico en el cual se reproduce en escala reducida de valores, desde luego, el complejo de Chopin. Emigra al Uruguay huyendo de la tiranía rosista y canta aquí a su patria ausente. Sin embargo, ello no obsta para que en algunas oportunidades viaje a la capital vecina: en "El Universal" del 17 de marzo de 1838, entre los pasaportes despachados el día 16, leemos lo siguiente:

"Roque Rivero y su familia [para] Buenos Aires". De todas maneras, su figura está presente en todos los momentos en que los exilados argentinos lanzan sus inflamadas diatribas contra Rosas.

OBRAS: *"Minuet el 25 de Mayo de 1837"*. — Publicado en "La Abeja del Plata", N.° 3, pág. 36. Montevideo, 27 de mayo de 1837. — Litografiado en Montevideo por Gielis. — Existente en la Biblioteca Nacional. Montevideo. — Para piano. — Véase figura 151.

Escrita durante su exilio en Montevideo, esta partitura es de pobre factura aún dentro de su producción. Escrita a dos partes y sin trío, la primera de ellas comienza y termina en el tono fundamental, en tanto que la segunda parte comienza en el tono de la dominante (la mayor en este caso) y resuelve al final sobre el tono fundamental de re-mayor. En realidad la vieja ley tonal de la Suite establecía que la primera parte comenzara en la tónica y luego de un período modulatorio resolviera sobre el tono de la dominante, siguiéndose el proceso inverso para la segunda parte: comienzo en el tono de la dominante y terminación en el tono fundamental. Aquí se ha conservado en parte este proceso, faltando, pues, la modulación hacia la dominante en la primera parte. Armónicamente, la pieza es pobre, pero desde el punto de vista melódico no deja de tener gracia el permanente movimiento de tresillos de su figuración.

"Valse a los Paquetes". — Publicado en "La Abeja del Plata", N.° 5, pág. 60. Montevideo, 17 de junio de 1837. — Litografiado en Montevideo por Gielis. — Existente en la Biblioteca Nacional. Montevideo. — Para piano. — Véase figura 152.

Este vals escrito con motivo de la llegada de varios paquetes de ultramar al puerto de Montevideo, es una de las obras más interesantes de Roque Rivero. La melodía con numeroso cambio de figuración, se despega con libertad y gracia y aunque armónicamente no ofrezca mayor interés, el movimiento tonal es bastante rico para la época en nuestro medio. Escrito en mi-bemol-mayor, cambia luego de armadura de clave y modula hacia la-bemol-mayor.

"Dorila". — Publicado en el "Cancionero Argentino", tomo I, Buenos Aires, 1837. — Para canto y piano. — Letra de R. V. — No hemos hallado la partitura.

Fuera de la indicación aparecida en el cuaderno de los textos literarios, ninguna otra referencia nos ha llegado de esta partitura de Roque Rivero publicada en Buenos Aires.

"Colección de composiciones dedicadas al 25 de Mayo". — Para canto y piano. — Publicadas en 1838. — No hemos hallado la partitura.

Aunque no se halla determinado el lugar donde se ha impreso, tenemos cierta seguridad de que haya sido en Montevideo. En primer

término porque su autor se hallaba en esta capital a la sazón y luego por las propias palabras de Miguel Cané que al anunciar desde las columnas de "El Iniciador" de Montevideo su aparición, destaca su carácter libertario y anti-rosista que, de haber sido publicado en la vecina orilla hubiera puesto en aprietos al editor al tenerse noticias de las frases con que acoge esta colección el destacado escritor exilado en nuestra ciudad: "Con este título ha llegado á nuestras manos el cuaderno publicado por el Sr. Roque Rivero; el homenage que el joven artista ha ofrecido al mejor dia de todo un mundo, merece la gratitud de sus conciudadanos. Vivificar la alma con los recuerdos del mas bello dia que amaneció hasta hoy para nosotros, despertar en nuestros pechos amortiguados por tantas desgracias las obligaciones que entonces nos propusimos, es un verdadero servicio. Los trastornos han agoviado ese fuerte y sincero patriotismo de q.e el mundo Americano hizo alarde en los primeros dias de su emancipación, espíritus débiles y de circunstancias han casi renegado de las esperanzas de la Patria; preciso es huir del aliento venenoso de esos hombres: el artista atravesando esa atmósfera de indiferencia, de muerte que nos ahoga, ha venido á ofrecer una flor pura al sol santo, querido de todos los que aman la libertad. / Un elogio á sus producciones sería una cosa bien pobre: el nombre del autor ocupa un buen puesto en la sociedad, y lo merece, pues que es su obra. / Dominados, desgraciadamente, por ese espiritu de calculo que afecta todas nuestras pasiones y pensamientos, la sociedad ha visto nacer y morir el dia *Santo de la America,* sin fijarse que ese dia no es ya un espacio material de tiempo, que brilla y muere como los dias ordinarios del año; sin que el sol que una vez incendió tanto pecho de afectos nobles y generosos, anime hoy con sus rayos á los que un dia le llamaron padre. Oh! desgraciada es la patria que no cuenta con hijos superiores á los pasageros contrastes de la vida: desgraciada mil veces si blasfeman de la esperanza, por que no son felices, y mas desgraciada todavia si han renegado de la fé del porvenir, y de los altos destinos de la Patria. / Afrontar la tacha de especulador, y exponerse á que la efusion de un corazon que ama y siente la grandeza del *dia americano* sea confundida con la vil ambicion de un lucro miserable, es una accion que recomienda mucho al Sr. Rivero; nosotros le felicitamos sinceramente y le animamos á no desfallecer bajo la influencia del letargo en que vivimos. / C. M.".[56]

"El ramito de Flores". — Para canto y piano. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Publicado en el "Cancionero Argentino", tomo III. Buenos Aires, 1838. — Conocemos una copia realizada en 1843 por José Aniceto de Castro para su álbum manuscrito "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano". Inventario N.º 194 (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo). — Véase Figura 117.

Véase la referencia estampada en la pág. 524 del presente volumen a propósito de esta canción.

"La Cautiva". — Para canto y piano. — Publicado en el "Cancionero Argentino", tomo III, Buenos Aires, 1838. — Conocemos una copia realizada en Montevideo en 1843 por José Aniceto de Castro para su álbum manuscrito "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano". Inventario N.° 194. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

Consta de dos partes de ocho compases cada una, más una pequeña frase conclusiva que abarca dos compases. Su forma ostenta, pues, una sólida cuadratura, y sobre una sencilla armonización se yergue la línea melódica articulada y no sin gracia dentro de su elementalidad de recursos. El texto literario dice así:

"Con la vista clava en el cielo
y la voz aflijida y doliente
a los pies del tirano inclemente
d.e contento y amor muero yó.

Por ti solo me humillo y suplico
q.e a tu lado me vuelvas te ruego
por q.e el alma se abrasa en el fuego
q.e tu noble valor me inspiró". (bis)

Conocemos la música de esta breve página, gracias a la copia manuscrita que en 1843 realizó José Aniceto de Castro para su álbum de "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano". La letra fué publicada en el tercer tomo del "Cancionero Argentino" (Buenos Aires, 1838).

"El dolor fraterno". — Para canto y piano. — Publicado en el "Cancionero Argentino", tomo III, Buenos Aires, 1838. — No hemos hallado la partitura.

La única referencia del mismo nos ha llegado a través de la lista de obras que contenía el tercer tomo de dicho cancionero.

"Canción". — Para laúd. — Estrenada en 1839. — No hemos hallado la partitura.

El fecundo compositor argentino da a conocer esta obra en la Casa de Comedias de Montevideo en la función correspondiente al 7 de marzo de 1839: durante la representación del drama "El Paje", en el beneficio a Fernando Quijano, se ejecuta una "Canción para laúd, de Roque Rivero".[57]

"Libertad. Canción de la Joven Generación". — Para canto y piano. — Letra de "Un Argentino emigrado". — Estrenado en 1839. — Publicado en París por Adolphe D'Hastrel. — Ejemplar en poder del Dr. José María Fernández Saldaña. Montevideo. — Véase figuras 153 y 154.

El 3 de agosto de 1839 se cantó en la Casa de Comedias "por jóvenes argentinas y uruguayas" una canción guerrera, música de Roque Rivero y letra de "un argentino emigrado".[58] Diez días más tarde la librería de Hernández pone en venta esta canción anunciada de la siguiente manera: "CANCION GUERRERA DE LA NUEVA GENERACION! Cantada en el Teatro de Montevideo la noche del 3 de agosto de 1839. En beneficio de la Libertad. Se halla de venta en la libreria de Hernández calle de San Pedro núm. 96".[59] Presumiblemente se trata de la venta de la letra de esta canción ya que la música fué editada bajo la dirección del eminente dibujante francés Adolfo D'Hastrel en París. En poder del Dr. José María Fernández Saldaña obra un ejemplar que fué comentado por éste hace unos años.[60]

Se trata de una de las páginas más vibrantes de Roque Rivero y su coro dice así:

Juventud argentina á las armas.
A la guerra, al combate volemos,
Gloria y Patria venciendo tendremos
Gloria eterna muriendo también.

Su corte es equilibrado y su curva melódica amplia y bien articulada. Junto con "La Argentina" del mismo autor, que analizamos más adelante, forma una curiosa unidad expresiva y musical.

"Marcha a Lavalle". — Para canto y piano. — Letra de Luis Domínguez. — Estrenado en 1839. — No hemos hallado la partitura.

En "El Nacional" de Montevideo del 13 de noviembre de 1839 se anuncia esta marcha dedicada a Lavalle y "á los valientes que lo siguen".

"No me olvides! ó sea Colección de Cantos amorosos". — Impreso en 1841. — No hemos hallado el impreso de la época pero conocemos sus obras a través de la copia realizada en 1843 por José A. de Castro para su colección de "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano". — Para canto y piano. — Contiene las siguientes obras:

1. *"Yo amo",* letra de José María Bonilla. Véase figura 117.
2. *"Vivo en ti",* letra de Juan M. Gutiérrez. Véase figura 118.
3. *"Es a ti",* letra de José M. Cantilo.
4. *"Yo te amé",* letra de Luis Domínguez. Véase figura 119.
5. *"La Súplica",* letra de Antonio Ribot. Véase figura 118.
6. *"El Novio",* letra de Juan Cruz Varela.
7. *"El Prisionero",* letra de José Zorrilla.
8. *"El Mulato",* letra de N. Varela.
9. *"El suspiro de amor",* letra de Eugenio Ochoa.
10. *"Tu estrella",* letra de Bartolomé Mitre

El 1.° de diciembre de 1841 se pusieron en venta en las librerías de Jaime Hernández y de Pablo Domenech algunas canciones de esta

colección ("El Suspiro de amor", "Tu estrella", "Vivo en tí" y "Yo amé"),[61] que fué completada en enero del año siguiente con la aparición de las restantes.[62] Al término de su publicación, se vendía ya en colección, ya por piezas sueltas.

Aunque no nos ha llegado el impreso de la época, conocemos toda la colección a través de la copia que hizo José Aniceto de Castro para su álbum de melodías con acompañamiento de guitarra y piano que analizamos en el parágrafo final del capítulo precedente, dedicado a las canciones de salón. Toda la colección acusa una firme unidad de estilo. Son canciones en dos secciones, y en alguna de ellas se indica el retorno textual a la primera, de tal manera que configuran una perfecta "aria da capo". Salvo "Tu estrella", de flagrante parentesco melódico con los Tristes criollos, el resto sufre la influencia del aria operística italiana pero sin ornamentos melódicos ni cadencias privativas de este género.

Su proceso tonal y armónico es rudimentario: casi todas ellas se mueven de la tónica a la dominante en la primera parte y del tono de la dominante al de la tónica en la segunda. Las fórmulas cadenciales de su acompañamiento son, error más o menos, de un obsecuente academismo.

Sin embargo, fuera del valor de documento de una hora de la historia de la música de salón, tienen, en la simplicidad de sus recursos, un encanto evidente. Acaso una armonía rica y compleja no marchara de acuerdo con la simplicidad de la melodía, de la misma manera que la simplicidad armónica de la célebre "Casta Diva" belliniana es un prodigio de correspondencia con la línea melódica, también simplemente prodigiosa. Por otro lado, crear una curva melódica articulada y compleja no hubiera condecido con los sencillos textos literarios puestos en música.

Roque Rivero poseía, sin duda, el don de la melodía y dominaba los rudimentos de la composición. Este álbum de canciones es un ejemplo cabal de todo ello.

•

"Himno de los Libertadores". — Para canto y piano. — Letra de Andrés Lamas. — Impreso en 1842. — No hemos hallado la partitura.

Entre la extensa lista de "publicaciones hechas por las prensas de MONTEVIDEO", aparecida en la tapa posterior de las "Poesías" de Adolfo Berro en la primera edición de 1842, figura el "Himno de los Libertadores — Poesia de Andres Lamas, musica de D. R. Rivero". La Librería Jaime Hernández anuncia su venta. Roque Rivero, una vez más, entrega al público otro ejemplo de su vasta producción.

"Marcha". — Para canto y piano. — Letra de José María Cantilo. — Escrita en 1842. — No hemos hallado la partitura.

Dedicada a José María Bustillo, aparece en "El Nacional" la letra de esta marcha firmada con las iniciales "J. M. C." que corresponden a José María Cantilo, en cuyo encabezamiento se expresa: "CON MUSICA DE DON ROQUE RIVERO".[63] El Coro de la misma dice así:

"Al campo, al campo todos los libres,
Que solo de ellos es la cruzada
Fusil ó lanza, sable ó espada,
Empuñemos todos — á combatir!
¡Gloria triunfando
Gloria al morir!".

"Coro de Santones". — Para coro. — Estrenado en 1842. — No hemos hallado la partitura.

Durante la representación del drama de Miguel Agustín Príncipe "El Conde Don Julián", acaecida en la Casa de Comedias el 1.° de octubre de 1842, se estrena un "Coro de Santones" de Roque Rivero.[64]

Canción báquica". — Estrenada en 1842. — No hemos hallado la partitura.

El 14 de noviembre de 1842 se ofrece en la Casa de Comedias una representación del drama de Antonio García Gutiérrez "Calígula, emperador romano" en la cual se estrena esta "Canción báquica".[65]

"Hymno Triunfal / a / Los Vencedores de / Cagancha". — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo (Inventario: Nos. 682 b y 892). — Para orquesta, con guía de piano. — Véase figuras 155 y 156.

En el Archivo Debali se halla esta partitura de Roque Rivero, que posee una introducción de cierto aliento vibrante, pero un Coro algo vulgar con sus inevitables progresiones descendentes. Página de circunstancias, no ostenta, a nuestro entender, ninguna de las características de fuerza expresiva que distingue a este compositor aún considerado dentro del plano de su estricta funcionalidad. El 4 de noviembre de 1843 se cantó por primera vez en el Teatro el "Himno de la batalla de Cagancha" entonado por Angel Lagomarsino. Podría muy bien tratarse de la misma partitura.

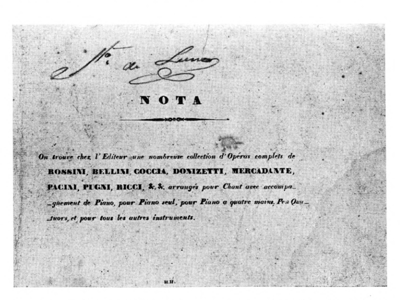
"La Argentina". — Canción para canto y piano. — Letra de Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte. — Impreso en Montevideo por la Imprenta del Nacional en 1843(?). — Ejemplar en poder del Sr. Ricardo Grille. Montevideo. — Véase figuras 157 a 159.

De esta obra de Roque Rivero conocemos dos ejemplares: uno es el impreso de la época existente en la biblioteca de Don Ricardo

Grille; otro es la copia que José Aniceto de Castro estampó en las páginas 23 y 24 de su álbum manuscrito de "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano", comentado en el capítulo anterior. Trátase de una de las canciones patrióticas más acertadas del fecundo compositor; la estrofa inicial se abre con rotundo y hasta novedoso acento y se mueve luego en un ancho y articulado cauce melódico, incluso hasta con cierta inquietud y originalidad tonal. Sin embargo, la extensión del texto musicalizado atenta contra un orden difícil de mantener hasta el final, y la obra cae en progresiones y rellenos. De todas maneras, constituye un buen ejemplo de la pléyade de los precursores, con todas las miserias y grandezas de su destino.

13. Carmen Luna. — El segundo nombre de compositor uruguayo que aparece en el siglo XIX, corresponde también al de una mujer: Carmen Luna, autora en 1837 de un Minué para piano publicado en la revista literario musical "La Abeja del Plata".

Efectivamente, en conmemoración del séptimo aniversario de la Jura de la Constitución del Uruguay, Carmen Luna, "joven oriental, hija de respetable familia" al decir de la precitada revista,[66] da a conocer un Minué que intitula "El 18 de julio de 1837". No tenemos en la época otra referencia que esta que insertamos y un álbum



NOTA

On trouve chez l'Editeur une nombreuse collection d'Opéras complets de ROSSINI, BELLINI, COCCIA, DONIZETTI, MERCADANTE, PACINI, PUGNI, RICCI, &. &. arrangés pour Chant avec accompagnement de Piano, pour Piano seul, pour Piano a quatre mains, Pen Quatuors, et pour tous les autres instruments.

Fig. 124. — Primera página de la partitura para piano "Les Montecchi et Capuleti" de Bellini, ejemplar que perteneció a Carmen Luna. (Colección de Lauro Ayestarán).

de música que contiene fragmentos para piano de la ópera "Los Capuletos y los Montescos" de Bellini que figura en nuestro archivo. Perteneciente a la familia Correa Luna que en nuestros días sigue su tra-

dición musical, nos ha sido imposible fijar su fecha de nacimiento y de muerte.

OBRAS: *"El 18 de Julio de 1837. Minuet"*. — Para piano. — Litografiado por Gielis. Publicado en "La Abeja del Plata", N.° 10 pág. 120. Montevideo, 5 de agosto de 1837. — Biblioteca Nacional. Montevideo. — Véase figura 160.

La composición es de un primitivismo mucho más pronunciado que el de las obras de Roque Rivero que figuran en el mismo periódico. Tiene, en cambio, una escritura pianística de gran simplicidad en su juego de octavas, pero de lisa corrección. Obsérvese el juego a contratiempo de la mano derecha en el décimo compás. Como es ya clásico en este tipo de Minué, cada parte consta de ocho compases; escrito en mi-bemol-mayor, no acusa ninguna modulación al finalizar la primera parte ni al comienzo de la segunda.

14. FRANCISCO JOSÉ DEBALI. — De entre el grupo de los que hemos llamado Precursores, se levanta la figura de Francisco José Debali, el autor del Himno Nacional, con señeros relieves en su triple calidad de compositor, director de orquesta e instrumentista. Desde su llegada a Montevideo en 1838, hasta su muerte acaecida en esta ciudad en 1859, cumple una de las más denodadas tareas, poniendo al servicio de la cultura musical ambiente, toda su severa preparación técnica en un medio donde triunfan, a veces, la improvisación y la incompetencia del aficionado.

Fué la suya una vida quemada en el servicio de la música; de una música estrictamente funcional, pero no por ello menos música; quemada aún en el sentido más objetivo del término, ya que en su calidad de Maestro Mayor de las Guardias Nacionales, las largas y penosas jornadas militares le acarrearon la enfermedad que había de postrarlo definitivamente.

Su extensa obra de compositor ostenta, en primer término, una calidad técnica realmente insólita en el medio en que le toca actuar. Su invención armónica, dentro de un academismo de fines del siglo XVIII, es bastante rica y equilibrada; su dominio instrumental, correctísimo, tal como puede observarse en sus numerosas y cambiantes orquestaciones. Dominaba la composición con clara seguridad y los períodos de sus obras están cortados con segura mano. Faltóle, acaso, enfrentarse con las grandes formas de la Sonata, de la Sinfonía y del Concierto, y aún de poner en sus Oberturas y Fantasías —verdaderos anticipos de Poemas Sinfónicos— una preocupación estética trascendente y una originalidad de primera agua. Pero de todas maneras, en un ambiente como el de Sud América, en la época en que se desarrolla su existencia, en que la música es un lujoso ocio de des-

ocupados mentales, su figura merece todo respeto por la permanente y seria dedicación de toda una vida al servicio del ejercicio sonoro.

Su versatilidad como instrumentista está demostrada en el hecho de que dominaba con mayor o menor fortuna la técnica de cuatro instrumentos de aliento: el clarinete, el óboe, el fagot y la flauta. El clarinete fué su instrumento preferido y en el que obtuvo la mejor calidad; en sus años mozos, alrededor de 1820, había sido oboísta del regimiento de infantería N.° 51 del Ejército Real Austríaco; esto le permitió dominar los secretos de los instrumentos de lengüeta doble, al punto de que en 1856 tocó el fagot en la noche de la inauguración del Teatro Solís; acaso como flautista no obtuvo mayores éxitos por cuanto el cronista de "El Nacional" le observó en 1839: "Devali no es en la flauta lo que es en el clarinete. Tenga paciencia; no todos estamos en el lugar que nos toca".[67] De todas maneras, quiere decir que Debali conocía también la técnica de los aerófonos de filo.

Francisco José Debali nació en Kineen, provincia de Wallachey, en Hungría, en 1791.[68] Su apellido, de antiguo origen magyar, se escribía originariamente, *Debaly* y en algunos documentos el maestro firmó a la antigua usanza. Después de haber actuado como oboísta en las bandas militares de su país natal, a los 29 años se estableció en Italia y, según declaró en 1845, antes de llegar al Uruguay fué maestro de capilla en Ovada y Finale Marina, Músico Mayor de los regimientos Savona, Casal y Dragones de Piamonte, y primer clarinete y segundo Músico Mayor de la Guardia Real del Rey de Cerdeña.[69] Durante su permanencia en Italia contrajo enlace en Alexandria con Magdalena Bagnasco, nacida en Génova, de quien tuvo numerosos hijos, entre ellos a José Debali, nacido en Montevideo en 1841, distinguido músico uruguayo radicado luego en Paysandú.

Su última composición escrita en Finale Marina, Italia, está fechada el 16 de octubre de 1837; el 11 de noviembre de 1838, en función realizada en la Casa de Comedias con motivo de la entrada de Rivera a Montevideo, Debali ejecuta un solo de clarinete. En ese interín debió haber viajado al Río de la Plata. Su intención era la de radicarse en San Pablo (Brasil), pero una epidemia de fiebre amarilla que azotaba esa localidad, le obligó a seguir rumbo a Montevideo. Al llegar al Uruguay en 1838, Debali tenía, pues, 47 años de edad y una vasta obra de compositor ya realizada. Según se expresa en un diploma fechado en Milán en 1820, era de estatura mediana, cabello castaño, ojos azules, nariz pequeña y "presencia sana"; hablaba alemán, húngaro e italiano.

En 1839 fué nombrado Músico Mayor de la escolta presidencial de Rivera y como tal asistió a la batalla de Cagancha librada contra las tropas que mandaba Pascual Echagüe el 29 de diciembre de ese año. Entre 1841 y 1848 actuó al frente de la orquesta de la Casa de Comedias de una manera casi estable, alternando estas funciones, en

los primeros años, con las de maestro de banda de los regimientos que comandaban los coroneles Gabriel Velazco y Santiago Lavandera.[70] Al iniciarse el Sitio de Montevideo y entre los años 1843 y 1849 entró en la Legión Francesa bajo las órdenes del coronel Thiébaud, en calidad de Músico Mayor.

En esa época, la obra de Debali corría por América. En Brasil, en 1847, los niños José y Alejandro Uguccioni, quienes más tarde se incorporaron al ambiente musical uruguayo dejando una fecunda obra, ejecutaron una "variazione sulla quarta corda, con brillante polonesa; bello e leggiadro variato con trilli ad allegri, di Debali".[71]

En 1849, Debali acompañó en calidad de director de orquesta a la compañía de Fernando Quijano que se trasladó a Buenos Aires para actuar en el "Teatro Argentino". Es curioso observar cómo en pleno Sitio de Montevideo, Quijano, furibundo detractor de Rosas, desarrolla una larga temporada en Buenos Aires. A este respecto escribe José Debali en su "Biografía de F. J. Debali": "Mi padre estuvo con Quijano hasta principios del año 1852, pues en Enero de dicho año volvió a Montevideo y Quijano se quedó en Buenos Aires".[72]

El 7 de agosto de 1852 fué nombrado Músico Mayor del Batallón 1.º de Cazadores, cargo que desempeñó hasta el año siguiente en que, teniendo que marchar a campaña, Debali pidió se le diera de baja, por el fuerte reumatismo contraído en época del Sitio. En 1855 solicitó reingreso al ejército en el regimiento de artillería que comandaba Domingo Evia, sirviendo en él por dos años. Su enfermedad vivió en el recuerdo de su hijo José quien estampó al respecto estas palabras en la biografía de su padre: "Para que se vea hasta que punto mi padre era conocido como músico puedo recordar que estando en Montevideo un argentino emigrado, Ascasubi, que hacía composiciones poéticas contra los sitiadores, pues era en la época de la Guerra Grande, se le pedía a mi padre música para dichas composiciones y hasta se le llevaba en una especie de litera, por su enfermedad que lo postraba, para que dirigiese esos cantos acompañados con su música".

El 13 de enero de 1859, a los 68 años de edad, falleció Debali en Montevideo. El diario "La Nación" de la época, comentó con estas palabras su deceso: "El decano de los músicos. El antiguo y honrado vecino D.ⁿ José Deballi, profesor aventajado y que por muchos años fué en nuestro país, gefe de diferentes bandas de música y de orquestas en el teatro de San Felipe y Santiago [Casa de Comedias] dejó de existir de un ataque de apoplegía el jueves 13. Ayer por la mañana, todos los profesores que contiene Montevideo, se reunieron en la casa mortuoria y acompañaron el cadaver hasta el Cementerio, tocando en su tránsito piezas fúnebres".[73]

A la muerte de Francisco José Debali, su hijo José, distinguido

compositor uruguayo sobre el cual nos extenderemos en el próximo volumen, se estableció en la ciudad de Paysandú alrededor de 1860 y llevó consigo el rico repositorio de partituras de su padre. Este Archivo sirvió de trinchera durante el sitio de Paysandú en 1865; dramáticas manchas de sangre condecoran algunas de sus partituras, mientras otras ostentan impactos de bala. En 1948, a instancias nuestras, fué traído a Montevideo por su actual poseedor, don Luis J. Debali quien, después de ordenarlo, nos franqueó generosamente libre entrada a él. En un sagaz y acucioso esfuerzo, nuestro discípulo Walter Guido, realizó el primer inventario del mismo, como trabajo de seminario del curso de Música Nacional que dictamos en 1950 en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Falta fijar los autores de una cuarta parte del Archivo Debali, pero, de todas maneras, la pesada tarea inicial de enfrentarse con este repertorio disperso, ordenarlo y someterlo a inventario, fué cumplida airosamente.

La masa documental de este repositorio es imponente: cerca de 900 obras que representan alrededor de 20.000 páginas, manuscritas casi todas ellas por Francisco José Debali. Prácticamente, el Archivo Debali es el archivo musical de la Casa de Comedias entre 1821 y 1858, ya que, fuera de las obras originales de Debali, la mayor parte de ellas son las partituras y partes del repertorio de música escénica —óperas, himnos, melodramas, tonadillas, zarzuelas, etc.— que vemos aparecer en las carteleras teatrales durante ese lapso. Junto a ellas figura toda la producción de música militar y religiosa de Debali y las danzas de salón de la época, que nos ha permitido ilustrar debidamente la mayor parte de los bailes tratados en el capítulo III dedicado a la música de salón.

Sobre esta base, podemos decir que la obra de Francisco José Debali, se conserva casi íntegra y vamos a referirnos detalladamente a ella.

OBRAS: El total de su producción conocida y conservada asciende a 143 obras. Falta en muchos casos la partitura, hallándose solamente las partes instrumentales, y su estado de conservación es bueno en general. En el estado adjunto figura la obra de Debali que se conserva en el Archivo y las partituras existentes en el Museo Histórico Nacional y en la colección del autor de estas líneas. Sabemos que en poder del Maestro Duncan Sadi Baco se encuentran siete obras más. No nos ha sido posible consultarlas todas y, posiblemente algunas de ellas sean las partituras de las mismas obras que en el Archivo Debali están representadas por las partichelas sueltas. Corresponde, sin embargo, enunciar sus títulos: " La Batalla de Cagancha" para banda, "Sinfonia dedicada a los alumnos del Real Colegio de Asti", "Sinfonia N.° 18", compuesta en Ovada, "Divertimento para armonia", "Marcha Regimiento de Dragones del Piamonte", "Introducción y Polonesa" y "Sinfonía Regimiento Casale a Torino".

N.º	*Inventario*	*Título*	*Partitura o partes*	*Instrumental*	*Observaciones*
1	1	"Armonia" [Divertimento]	P. y p.	Banda	
2	2	"Armonia" [Divertimento]	p.	Banda	
3	3 a	"Partia" o "Armonia" [Divertimento]	P.	Banda	
4	4 a	Introducción a un aria de "Atila" de Verdi	P.	Banda	
5	5	Bolero	P. y p.	Orq.	
6	6	"La Batalla de Cagancha"	P.	Piano	A Joaquín Suárez
	7 a	"La Batalla de Cagancha"	P. y p.	Orquesta	
	307	"La Batalla de Cagancha"	p.	Banda	
7	8 a	"Concerto per Corno e Obligato a Clarinetto"	P. y p.	Tr., cl. y Banda	Finale Marina, 1834
8	9 a	[Sin título]	P. y p.	Orq.	
9	11	Divertimento para clarinete y banda	P.	Cl. y Banda	
10	12	"Picolo concertino per Clarino obbligato"	P.	Clarín y Orq.	Finale Marina
11	13 a	Divertimento	p.	Orq.	
12	14 a	"Divertimento per Tromba a Chiavi"	P. y p.	Trompeta y Banda	Casale
13	14 b	Marcha	P. y p.	Banda	
14	14 c	Marcha	P. y p.	Banda	
15	15 a	Divertimento	p.	Orq.	
16	15 c	[Sin título]	p.	Orq.	
17	15 f	[Sin título]	p.	Orq.	
18	15 j	Vals	p.	Orq.	
19	15 k	Vals	p.	Orq.	
20	16	Divertimento para trompa, flauta y orquesta	P. y p.	Tr, fl. y Orq.	
21	17	Divertimento para violín y orquesta	P.	Vl. y Orq.	
22	18 b	"Sinfonia" [Obertura]	p.	Orq.	
23	19	Dúo para violín y clarinete	p.	Vl. y Cl.	
24	20	Duó para flauta y guitarra	p.	Fl. y guit.	Falta parte de flauta
25	21	Trío para violín, clarinete y guitarra	p.	Vl., Cl. y guit.	
26	22	Obligado para trompa y trompeta	P.	Tr., Trompeta y Banda	
27	23	Introducción y Galop	P. y p.	Orq.	
28	24 a	"El temporal del 24 de octubre de 1856", Introducción y Mazurca	P. y p.	Orq.	Montevideo, 1856
29	24 b	"La Bella Ninna", Mazurca	P. y p.	Orq.	
30	25	Marcha	P.	Banda	
31	26	"Due Marcia per Musicca Militare"	p.	Banda	
32	27	Marcha	P. y p.	Banda	Ovada, 1827
33	28	Gran Marcha	P.	Banda	Regimiento Spleny
34	29	Marcha	P.	Banda	
35	30	Marcha	p.	Banda	
36	31 a	Marcha	P. y p.	Banda	
37	31 b	Vals	P. y p.	Banda	
38	31 c	Escocesa	P. y p.	Banda	
39	31 d	Polonesa	P. y p.	Banda	
40	33 a	Marcha N.º 1	P.	Banda	
41	33 b	Marcha N.º 2	P.	Banda	
42	33 c	Marcha N.º 3	P.	Banda	
43	33 d	Marcha N.º 4	P.	Banda	
44	34 a	Marcha	P. y p.	Banda	
45	34 b	Marcha	P. y p.	Banda	
46	35 b	Adagio	P.	Banda	
47	36	Introducción y Mazurca	P. y p.	Banda	1858
48	38 a	Paso doble	P. y p.	Banda	
49	38 b	Paso doble	P. y p.	Banda	
50	39	Pastoral	p.	Orquesta	Casale
51	40 a	Introducción y Polca	P.	Banda	
52	40 b	Introducción y Polca "Hungares"	p.	Orquesta	
53	41	Polonesa	p.	?	Sólo una parte suelta
54	43	Credo	P. y p.	3 v. y Banda	Ovada
55	44	Credo	P.	3 v. y Banda	
56	45	Credo	p.	3 v. y Banda	
57	46	Kyrie	P. y p.	3 v. y Orq.	
58	47	Kyrie	p.	3 v. y Orq.	
59	53	Dixit	P. y p.	3 v. y Orq.	Finale Marina
60	54	"Domine ad adjuvandum"	p.	3 v. y Orq.	
61	55	Gloria	p.	4 v. y Orq.	

N.º	Inventario	Título	Partitura o partes	Instrumental	Observaciones
62	57 a	Gloria	P.	3 v. y Orq.	Ovada, 1827
63	57 b	Laudamus	P.	3 v. y Orq.	Ovada, 1827
64	57 c	Gratias	P.	3 v. y Orq.	Ovada, 1827
65	57 d	Domine Deus	P.	3 v. y Orq.	Ovada, 1827
66	57 e	Qui Tollis	P.	3 v. y Orq.	Ovada, 1827
67	62	Laudamus	P. y p.	3 v. y Orq.	
68	64	Laudate Pueri	P. y p.	3 v. y Orq.	Finale Marina
69	65	Magnificat	P.	3 v. y Orq.	
70	66	Magnificat	P. y p.	3 v. y Orq.	
71	68	Misa	P. y p.	3 v. y Banda	
72	70	Misa para música militar	P.	3 v. y Banda	Ovada, 1827
73	74	Misa de Requiem	P. y p.	3 v. y Orq.	Ovada, 1826 (incompleta)
74	75	Tantum Ergo	p.	3 v. y Orq.	Finale Marina
75	84	Partes diversas de una Misa	P.	3 v. y Orq.	
76	89	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y Orq.	
77	94	Vespere	P.	4 v.	
78	98 a	Gloria	P.	3 v. y Orq.	
79	98 b	Laudamus	P.	1 v. y Orq.	
80	101	Tantum Ergo	P. y p.	1 v. y Orq.	
81	104	Vexilla	P. y p.	1 v. y Orq.	Asti
82	114	Tantum Ergo con obligado de clarinete	P. y p.	1 v. y Orq.	
83	115	Qui Sedes y Quoniam	p.	3 v. y Orq.	faltan partes
84	116	Qui Tollis y Suscipe	p.	4 v. y Orq.	
85	118	Tantum Ergo	P. y p.	3 v. y Orq.	
86	124	Tota Pulchra	p.	4 v. y Orq.	Finale Marina (16-X-1837)
87	125	Tantum Ergo	P.	Tenor, Coro y Banda	
88	127 a	Domine ad adjuvandum	P.	3 v. y Orq.	
89	127 b	Tota Pulchra	P. y p.	3 v. y Orq.	
90	127 c	Laudate Pueri	P.	3 v. y Orq.	
91	129	Preludios y ejercicios para clarinete	P.	Clarinete	
92	130 b	"Sinfonia" [Obertura]	p.	Orq.	
93	130 c	Tema con variaciones	p.	Orq.	
94	133	"Sinfonia" [Obertura]	p.	Orq.	
95	134	"Sinfonia" [Obertura]	P.	Banda	
96	137 a	"Sinfonia" [Obertura]	P.	Orq.	Savona
97	138 a	"Sinfonia" [Obertura]	p.	Orq.	
98	139	"Sinfonia" [Obertura]	P. y p.	Banda	Ovada
99	140 a	"Sinfonia" [Obertura]	P. y p.	Banda	
100	141	"Sinfonia" [Obertura]	p.	Orq.	
101	143	Solo para Trompa	P.	Trompa y Banda	
102	144	"Suonata per Musica Militare" [Divertimento]	p.	Banda	
103	146	Gran Vals N.º 1	P. y p.	Banda	Casale
104	147	Gran Vals	p.	Banda	Casale
105	148	Vals	P. y p.	Orq.	
106	149 a	Gran Vals	p.	Orq.	
107	150	Vals N.º 3	P.	Banda	
108	153	Vals	p.	Banda	
109	154 a	Vals	P.	Fl., Vl., Vlc. y Guit.	
110	155 a	Vals	p.	Banda	
111	155 b	Vals	p.	Banda	
112	155 c	Marcha	p.	Banda	
113	155 d	Marcha	p.	Banda	
114	156	Vals	p.	Orq.	
115	157	Vals N.º 4	P.	Banda	
116	158	Vals	p.	Orquesta	
117	159	Vals	p.	Banda	
118	160	Vals y Polonesa	p.	Banda	Ovada
119	162	Vals	p.	Banda	
120	164 b	Gran Vals con Introducción	P. y p.	Banda	Montevideo, 1847
121	165	Variaciones para clarinete	P. y p.	Cl. y Orq.	
122	166	Introducción y tema con variaciones	P. y p.	Cl. y Orq.	
123	167	Tema con variaciones para violín	P. y p.	Vl. y Orq.	Ovada, 1827
124	168	Variaciones para música militar	P. y p.	Banda	
125	169	Tema con variaciones para violín	p.	Vl. y Orq.	
126	172 a	Himno Nacional Uruguayo	P.	Canto y Orq.	1841 (?)
	172 b	Himno Nacional Uruguayo	P.	Canto y Orq.	1841 (?)
	172 c	Himno Nacional Uruguayo	P.	Canto y piano	
	174	Himno Nacional Uruguayo	p.	Orq.	
	175	Himno Nacional Uruguayo	P.	Piano	No es autógrafo
	177	Himno Nacional Uruguayo	P.	Banda	No es autógrafo
	178	Himno Nacional Uruguayo	P.	Banda	Copia de José Debali
	179	Himno Nacional Uruguayo	p.	Canto y piano	No es autógrafo
	180 a	Himno Nacional Uruguayo	p.	Orquesta	

N.°	Inventario	Título	Partitura o partes	Instrumental	Observaciones
127	198 a	Canción de los pescadores	p.	Orq.	
128	198 b	Canción del centinela	p.	Orq.	
129	233 c	Vals	P. y p.	Orq.	incompleto
130	258 a	Marcha	P.	Banda	
131	258 b	Tema con variaciones	P.	Orq.	
132	130 e	Tema con variaciones	p.	Orq.	
133	130 f	Tema con variaciones	p.	Orq.	
134	276	Marcha regular de parada	P.	Orq.	
135	279 b	Divertimento para corno inglés	P. y p.	Corno inglés y Banda	Torino
136	281	Variaciones para trompa y orquesta	P. y p.	Tr. y Orq.	
137	286 b	"Composizion"	P.	Banda	Savona
138	294	"Sinfonia" [Obertura]	p.	Banda	
139	392	Gran Polonesa	p.	Banda	
140	586 b	"Ballabile"	P. y p.	Banda	Casale
141	742 i	Andante y Polnesa	p.	Banda	
142	37 a	Media Caña, Tabapui, Triste y Campana	p.	Banda	
143	130 f	Tema con variaciones	p.	Orq.	
		Himno Nacional Uruguayo	P.	Piano	En Museo Histórico Nacional
		La Batalla de Cagancha	P.	Piano	En Museo Histórico Nacional
		Introducción y Polca	P.	Piano	En Museo Histórico Nacional
		Himno Nacional Uruguayo	P.	Canto y piano	En Colección Lauro Ayestarán

ADVERTENCIA. — En este Inventario sólo figuran aquellas partituras en cuyas carátulas o encabezamientos, Francisco José Debali se declaró, expresamente, autor de las mismas. Hay muchas otras, de puño y letra de este compositor, que quizás también le pertenezcan; sin embargo, no nos hemos atrevido a atribuírselas y nos hallamos a la espera de nuevos documentos que certifiquen su posible autenticidad, antes de incorporarlas a la presente lista.

Por otro lado, Debali dejó en su Archivo más de un centenar de instrumentaciones suyas para orquesta y banda, que se adaptaban a las plazas instrumentales del conjunto de la Casa de Comedias o de las bandas militares de la época de la Guerra Grande. A este respecto, corresponde aclarar que muchas de ellas son simples reducciones del acompañamiento orquestal de un aria de ópera. En algunos momentos faltaba en la orquesta del teatro, el fagot, por ejemplo, y su parte, entonces, si tenía un solo importante, era transcrita por Debali para violoncelo. Muchas veces el oboe es sustituído por un clarinete, instrumento que, al parecer, abundaba por estas latitudes ya que sus versiones acusan tres partes para este aerófono de lengüeta simple: clarinete principal, clarinete 1.° y clarinete 2.°. En otros casos, trátase de versiones para banda, de oberturas originalmente escritas para orquesta sinfónica. De todas maneras, ello supone un excelente conocimiento de la artesanía de la instrumentación, por parte del maestro húngaro.

*Por último, corresponde agregar una obra más al inventario, cuya partitura no ha llegado hasta nosotros. Es la música para el baile pantomímico "*LOS RECLUTAS DE LA ALDEA*", estrenado en la Casa de Comedias el 5 de marzo de 1848, dirigido coreográficamente por Fernando Quijano y bailado por cuarenta personas en traje de máscaras. ("Comercio del Plata", Montevideo, 3 de marzo de 1848).*

La producción de Debali responde a las pequeñas formas de fines del siglo XVIII. Tituladas como "Armonia", aparecen tres obras que no son otra cosa que Divertimentos para pequeño conjunto de vientos similares a las Serenatas y Casaciones de la época mozartiana. En ninguna de ellas se observa un plan formal de allegro de Sonata; constan de cinco o seis movimientos breves de forma libre. En la primera, que lleva el número 1 de inventario, se suceden, rápidamente un Adagio, un Largo, un Allegro un Andante y un Allegro final; toda la obra dura ocho o diez minutos y se oponen en ella los grupos de maderas contra los de metales. Constan de motivos independientes que se van exponiendo sin solución de continuidad.

Las diez Sinfonías que aparecen a lo largo del inventario, son otras tantas Oberturas en un sólo movimiento pero con cambios de tiempo. Constan de una brevísima introducción que da paso a un tema principal que va a ser tomado por distintos grupos orquestales; a veces aparece un segundo tema que se expone seguidamente y, sin entrar en conflicto con el primero, muere para hacer oír otra vez el tema principal o bien un tercer motivo con el que se clausura la obra. En otras Oberturas, un tema único pasea por distintos instrumentos y se amplifica su acompañamiento armónico en un "tutti" final.

Sus Conciertos son simples fantasías para uno o dos instrumentos solistas —clarinete, trompa, trompeta— tratados a la manera de "obligados"; no hay lucha o rivalidad entre el instrumento solista y el conjunto orquestal; simplemente, aquél se desprende de la masa sinfónica y canta su parte, mientras éste teje fórmulas de acompañamiento.

La música de carácter religioso está representada por tres Misas, dos Magnificat, cinco Tantum Ergo y varios Motetes. La mayor parte de ella está escrita para tres voces —dos tenores y bajo— con orquesta o banda. Son sencillas y verticales marchas armónicas sobre el texto litúrgico, siempre respetado en sus acentos y en su carácter. Destacamos entre ellos un "Gloria" (Inventario: N.° 55) a cuatro voces y orquesta, muy bien trabajado en el movimiento de las mismas y con cierta intención contrapuntística aunque sin vasto desarrollo horizontal. Casi toda esta producción data de 1826 y 1827 en que Debali se hallaba como maestro de capilla en Ovada, y no pasa más allá de una música funcional de acuerdo con el carácter imperante en la primera mitad del siglo XIX.

Su incursión en el terreno de las danzas y canciones criollas, no supone una estética nacionalista que en Europa estaba en sus albores en esa época. Su Triste, su Tabapui, sus Media Cañas, son sencillas armonizaciones de estas melodías y de estas danzas, con graves confusiones como la que ocurre con la Media Caña de "La Batalla de Cagancha" que es el famoso "Polo del Contrabandista" de Manuel

García discretamente alterado. Sobre ello nos hemos extendido en el parágrafo 12 del capítulo precedente.

Numerosas Marchas, Valses, Mazurcas y Polcas, completan el cuadro de su obra creadora sin agregar nada memorable a la misma. Corresponde, por último, destacar la existencia de más de un centenar de transcripciones y orquestaciones de arias de ópera; muchas de ellas llegaban a Montevideo en versiones para canto y piano; otras debían ser reducidas al instrumental que poseía la orquesta de la Casa de Comedias; Debali, director de la misma, cumplía en ellas la función de transcriptor.

El Himno Nacional de la República Oriental del Uruguay, obra exclusiva de este compositor, a nuestro entender, será estudiado en el capítulo V.

Su producción, en general, se halla dentro de un nivel técnico muy superior al del medio ambiente. Destácase su excelente dominio del tratamiento instrumental y su correcta factura de composición, con períodos bien cortados y dominio de los temas que expone. Ahora, que estos temas no ofrecen mayor desarrollo y una vez expuestos dejan paso a otros nuevos, predominando, pues, el concepto de la composición por secciones independientes más que el de la combinación sonatística de exposición, desarrollo y reexposición de dos temas. En ese sentido, vamos a referirnos detalladamente a dos obras suyas: la primera representa su mejor momento de composición; la segunda, escrita en Montevideo, se halla en vinculación ceñida con un hecho histórico del país donde terminó sus días.

"Trío para violín, clarinete en do y guitarra". — Partes sueltas completas, existentes en el Archivo Debali. Montevideo. Inventario N.° 21. — Véase figuras 161 a 163.

He aquí una obra insólita por su madurez dentro de la producción de los Precursores uruguayos. Bajo el título de "Terzetto", Francisco José Debali agrupó siete piezas para violín, clarinete en do y guitarra. Dos razones nos mueven a suponer que se trata de una misma obra en siete movimientos: la unidad de estilo y escritura y, además, el hecho de que dos de sus movimientos —el primero y el tercero— se apoyan sobre la misma célula melódica. Por otro lado, su continuidad está dictada por el principio de las tonalidades vecinas en que se suceden los tiempos, por más que en el último no se vuelve, como es lo normal, al tono inicial. En ese sentido, el Trío se desarrolla así:

Primer movimiento: *"Andante-Allegro"*. En la-mayor.
Segundo movimiento: *"Adagio-Allegro"*. En re-mayor.
Tercer movimiento: *"Andantino-Allegro"*. En la-mayor.
Cuarto movimiento: *"Moderato"*. En re-mayor.
Quinto movimiento: *"Moderato"*. En sol-mayor.

Sexto movimiento: *"Largo"*. En do-mayor.
Séptimo movimiento: *"Allegro"*. En sol-mayor.

La obra marcha, como puede verse, hacia un desenlace dinámico. El tratamiento instrumental si bien no es muy rico, ostenta una fuerte coherencia: el violín, en todos los casos, conduce la línea melódica; el clarinete, instrumento favorito de Debali, en los dos primeros movimientos desarrolla un "bajo albertino", en los dos subsiguientes se mueve en arpegios y en los tres últimos, ya dobla la melodía al unísono, a la octava o a la tercera, ya formula el acompañamiento, articulando el acorde en bajos de Alberti o en arpegios; la guitarra puntea dibujos similares a los del clarinete o bien ataca el acorde en trémolos y arpegios o lo divide entre el bajo que hacen las bordonas y el acorde de tres notas que realizan las tres cuerdas agudas.

Así, pues, el Trío no ha sido tratado a partes reales sino como simple disposición de monodia acompañada, fórmula común en los Andantes de la música de cámara del 1800. Debali, buen armonista, en ninguna obra practica el contrapunto, no sabemos si por desconocimiento profundo de esta técnica o por deliberada necesidad de hallar el estilo armónico.

La fuente temática de los movimientos primero y tercero, se halla en el "Andante sostenuto" de la Primera Serenata para violín y guitarra de Carulli, aunque sin la riqueza tonal ni la invención armónica de este espléndido compositor italiano, maestro de la guitarra de todos los tiempos. Pero lo curioso es que esa misma frase melódica de Carulli y Debali, recuerda lejanamente los primeros compases de la célebre aria de "Las bodas de Fígaro" de Mozart, "Voi che sapete".

En cuanto a la composición propiamente dicha, esta obra es de un orden formal ejemplar. La mayor parte de los movimientos presenta una fórmula simple de la que es modelo el primer tiempo que publicamos en las figuras 161 a 163 del presente volumen. La primera sección, de 24 compases, consta de dos ideas melódicas de las cuales la primera se vuelve a escuchar al final con una pequeña fórmula conclusiva; la segunda, en tiempo de Allegro, consta de otros 24 compases en los que se repite el mismo esquema formal. Su morfología es, pues, la siguiente:

PRIMER MOVIMIENTO

Andante			Allegro		
A	A'	A	B	B'	B
Tónica	Dominante	Tónica	Tónica	Dominante	Tónica
8 c.	8 c.	8 c.	8 c.	8 c.	8 c.

Debali se hallaba indudablemente enamorado de esta página, por cuanto la repitió en el Dúo para flauta y guitarra que lleva el número 19 del Inventario del Archivo, cuyos tres primeros movimientos son exactamente iguales. A este respecto corresponde anotar lo siguiente: si bien el Trío no lleva la indicación expresa de que su autor sea Debali, en el Dúo, se declara autor del mismo.

El Trío de nuestro compositor representa, de todas maneras, un trabajo de fino trazo dieciochesco y la amalgama instrumental suena deliciosamente, con vetusto aire de auténtica música de cámara.

"La Batalla de Cagancha / para el Forte Pianno / Dedicada / A S. E. el Sg.^{nor} *D: Suarez / Presidente de la Rep.*^{ca} *Oriental del Uruguay / Composto a St. Jose del uruguay dal / Musico Mayor del Ejercito, y G.*^{dia} *N.*^{le} */ Jose Debali"*. — Para piano. Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo. Inventario: N.° 6. — Véase figuras 164 a 170.

Conocemos cinco manuscritos de esta obra: 1.°) versión para piano conservada en el Museo Histórico Nacional, de puño y letra del autor; 2.°) Versión para piano, algo ampliada, existente en el Archivo Debali y que publicamos en el apéndice documental de este capítulo; la caligrafía no es de Debali; 3.°) Versión para orquesta —partitura y partes— conservada en el mismo Archivo (Inventario N.° 7a.); 4.°) Partes sueltas de banda, en el mismo (Inventario: N.° 307c.); 5.°) Versión para banda —posiblemente sea la partitura correspondiente a las partes precedentes— que se halla en poder del maestro Duncan Sadi Baco.

En la página 486, al referirnos a la Media Caña que contiene, habíamos descrito los movimientos de esta obra que posee el antiguo encanto de las Sonatas Bíblicas de Kuhnau. Verdadero anticipo de un concepto de poema sinfónico, esta obra de "música de programa", está acotada con referencias descriptivas precisas que van sugiriendo los pormenores de la acción guerrera. A la batalla de Cagancha, librada el 29 de diciembre de 1839 entre las tropas del Gral. Fructuoso Rivera y las invasoras rosistas comandadas por Pascual Echagüe que terminó con el triunfo de las primeras, asistió Francisco José Debali como músico mayor de la escolta presidencial de Rivera. Según tradición familiar, esta obra fué esbozada en el mismo campo de batalla.

Formalmente, esta página es una fantasía en diez breves movimientos, cuya unidad está dictada por su secuencia tonal y uniformidad de escritura, más que por el elemento temático, ya que cada una de las secciones presenta un motivo melódico distinto. Es curioso observar que en el segundo tiempo, "La Sorpresa" (Fig. 165), se hallan claras premoniciones de la introducción del Himno Nacional que más tarde había de escribir Debali.

Tiene esta obra, habíamos dicho, todo el encanto de las piezas para clave de principios del siglo XVIII. No así, desde luego, su escritura, ya que en ella se oye la melodía acompañada por el "bajo albertino", tan caro a los sonatistas de la segunda mitad de ese siglo. Sin embargo, la composición fué concebida para orquesta y su primera versión para piano, abunda en largos trémolos propios de la escritura sinfónica o bandística.

15. PEREGRIN BALTASAR. — Alrededor de 1838 llega a Montevideo el pianista y compositor español Peregrín Baltasar radicándose en nuestra ciudad por más de una década. El 20 de abril de 1839 aparece en los periódicos montevideanos un ofrecimiento suyo como maestro de música concebido en estos términos: *"D. Peregrin Baltasar,* profesor de piano y composición, ofrece templar pianos, dar lecciones de dicho instrumento y de composicion, segun métodos modernos de Paris; ocurrase á la calle de S. Carlos num. 255".[74]

Actúa, además, como pianista acompañante de cantantes y violinistas en la Casa de Comedias. En 1846 le correspondió acompañar al violinista Jorge Schabenbeck en una serie de variaciones Bériot y cuando en este mismo año el Gobierno convocó a concurso para proveer de música oficial al Himno Nacional —concurso nunca substanciado— a tres músicos radicados en el Uruguay, su nombre fué seleccionado juntamente con el de Debali y el de Mochales. Las dos páginas musicales que de él conocemos, son simplemente discretas; la melodía vocal "La Lágrima", es de un delicioso mal gusto dentro de una larga teoría de trémolos que remedan entrecortados sollozos.

El cronista Antonio N. Pereira nos ha dejado una curiosa semblanza caricaturesca de éste que fué quien introdujo en el país el método de Raspail que consistía en el uso y abuso del alcanfor para prevenirse contra enfermedades infecciosas. Dice Pereira: "En la enseñanza del piano a mis hermanas, le sucedió otro profesor llamado don Pellegrini, que era un furioso propagandista del sistema de Raspail"... "Por donde pasaba dejaba una atmósfera impregnada de ese olor y no era posible poder estar mucho tiempo a su lado porque verdaderamente nos desvanecíamos"... "Era un tipo verdaderamente original, tieso, delgado, de una voz sumamente fina, parecía un espectro; y cuando preconizaba las excelencias del sistema del alcanfor, era magnífico; con su sistema había visto enterrar á sus dos mujeres y algunos de sus hijos; nada para él había superior".[75] Su nombre fué enunciado como Baltasar Peregrini o P. Baltazar.

Hacia 1848 se dedicó, efectivamente, a la enseñanza de las jóvenes montevideanas, según se desprende del siguiente aviso que estampó en el "Comercio del Plata": "El Sor. Peregrini profesor de piano y composicion, tiene el honor de dirigirse al respetable publico de Montevideo para hacerle saber que va á empezar en su propia

casa, un curso de piano esclusivamente para señoritas".[76] Entre sus discípulas más distinguidas figuraron Orfilia Pozzolo y Dolorcita Rentería de quienes hablaremos más adelante.

OBRAS: *"La lágrima".* — Para canto y piano. — Letra de A. de la Cruz M. — Litografiado por Gielis y publicado en "El Iris", tomo I, entre páginas 32 y 33. Montevideo, agosto de 1848. Biblioteca Nacional Argentina. Buenos Aires. — Véase figura 172.

En su "Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay", Antonio Zinny, habla del periódico "El Iris" de Montevideo, redactado por don N. Gómez de Gándara, oriundo de España, editado por Jaime Hernández y tirado en las prensas de la Imprenta Hispano Americana en 1848.[77] A través de un trabajo de Josué T. Wilkes[78] supimos de su existencia en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires —ya que en la de Montevideo no se conserva ningún ejemplar— y obtuvimos copia de las cuatro partituras que comprende esa colección, de la que, al parecer, han sido arrancadas algunas otras. Es curioso observar que el periódico no lleva indicación de lugar y fecha, pero en el "Comercio del Plata" de esa época y en el precitado libro de Zinny, se dan los datos complementarios.

La primera partitura que hemos hallado, perteneciente a la entrega del mes de agosto de 1848, se intitula "La lágrima", una melodía para canto y piano cuyo autor, según la pieza documental, es "P. Baltazar". Es un tangible ejemplo de esta época de los Precursores de nuestra música; la melodía se mueve con bastante articulación y aunque los trémolos del acompañamiento en la primera página, resulten insoportables, obsérvese la correcta escritura armónica del bajo que sigue a continuación de ese pasaje. Según el mismo periódico, esta composición fué escrita por "Baltasar Pelegrin, español residente en esta capital" y la letra por "un poeta habanero".

"El Paso del Molino. Minué á los dias de Julianita González". — Para piano. — Manuscrito existente en la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional. Montevideo. — Véase figura 173.

Donado por la familia Massera Lerena Juanicó, se conserva en el Museo Histórico este manuscrito que, a nuestro entender, es anterior a 1840 por cuanto en ese año Julianita González toma estado casándose con Cándido Juanicó. Doña Juliana González de Juanicó, fallecida en 1855, según tradición familiar, fué discípula de Peregrín Baltasar.

De toda la serie de minués que hemos visto en este período y en nuestro medio, acaso sea éste de Baltasar, el más hermoso; tiene un aire vetusto de minué dieciochesco, hasta con los ornamentos característicos de la segunda mitad de ese siglo; es rico en su evolución tonal y acusa un corte equilibrado.



16. ANTONIO AULÉS. — Procedente de Barcelona, en julio de 1839 se estableció en Montevideo el maestro español Antonio Aulés,[79] compositor y profesor de piano quien actuó cerca de veinte años en nuestro ambiente. Publicó en 1841 una colección de cuadrillas y minués, y una "corona fúnebre" para piano, en recuerdo de Mercedes Antuña, la novia de Adolfo Berro, fallecida el mismo año que el poeta. Durante la Guerra Grande, Aulés estableció un Conservatorio en el Cerrito y actuó como docente en Buenos Aires. Hacia el 1845, desde esta última ciudad pidió autorización al "Presidente de la República Oriental" Don Manuel Oribe para trasladarse a España con motivo de la muerte de un hermano suyo y para ponerse al frente de los negocios de su padre.[80] No bien se firma la paz de 1851, Aulés retornó a Montevideo y ofreció sus servicios musicales a través de las columnas del "Comercio del Plata" con estas palabras: "LECCIONES DE MUSICA PIANO Y ARMONIA. El que suscribe bien conocido en el pais por su antiguo profesorado en el arte de la musica acaba de fijar de nuevo su residencia en esta Capital, despues de una ausencia de varios años á que le obligaron las calamitosas circunstancias en que se vio el pais"... "no tardará en probar en esta Capital cuanto tienen de reales, como lo ha probado ya en Buenos Aires y el Cerrito donde estuvo algun tiempo establecido. A juicio del que suscribe las ventajas de su método estriban principalmente en la enseñanza simultanea de la música, la composicion y el piano"... "Merced á esta conviccion aplicada al estudio teorico y practico de la musica, ha logrado poner á sus discipulos en estados de poseer todos los principios jerenales que abrazan los tres ramos constitutivos del arte en el corto espacio de tres meses. De modo que con este estudio preliminar y alguna aplicacion y ejercicios, pocos o ningunos dejaran de concluir su educacion artística en el plazo de dos años. Los señores que gusten favorecerme podrán ocurrir á la calle de los 33 número 102 donde darán razon. Antonio Aulés".[81]

Excelente pianista, Antonio Aulés intervino en numerosos conciertos de las sociedades filarmónicas de la década 1850-1860; entre ellos destacamos el realizado en el "foyer" del teatro Solís en 1856, en el cual interpretó la fantasía de Thalberg sobre motivos de la ópera "Norma" de Bellini,[82] la inevitable fantasía sobre temas operísticos, con lo cual rinde pleitesía a la moda pianística imperante.

De toda su producción tan sólo conocemos un pequeño vals para piano intitulado "La Graciosa", por lo cual no podemos emitir opinión generalizada acerca de su obra de creación.

OBRAS: *"Coleccion de for piano musica fuerte [sic] compuesta y dedicada al bello sexo oriental".* — Para piano. — Autografiada en Montevideo por J. Gielis y publicada en 1841. — No hemos hallado la partitura. — Consta de los siguientes números:

1. *"Las Graciosas Orientales",* Cuadrillas.
2. *"Las Americanas Libres",* Cuadrillas.
3. *"El Drongo",* Minué.
4. *"El Tulipán",* Minué.
5. *"El Amigo",* Minué.
6. *"El Momento",* Minué.
7. *"La Zebrilla",* Vals.
8. *"La Melisa",* Vals.
9. *"El Piscoiro",* Vals.
10. *"La Generosa",* Vals.

A fines de agosto de 1841 se pone en venta esta colección que, por error de imprenta, aparece con el título equivocado, tal como lo hemos enunciado en el encabezamiento. El título exacto de la misma debía ser el siguiente, según se deduce el aviso de época: "Colección de música para pianoforte, compuesta y dedicada al bello sexo oriental".[83]

A los pocos días de su aparición, un articulista que firma "El Fagote", lanza contra la colección una tremenda diatriba. Lo curioso en este caso es que se apoya en una sólida técnica para desmenuzar su armonía. Es esta en realidad la primera crítica con intención científica o técnica que se registra en los anales del periodismo montevideano en el orden de la música. Su autor debía ser sin duda uno de los maestros que actuaban en Montevideo en aquel entonces y la emprende contra Aulés desde el título de su colección, hasta la última nota, acusándole además de plagiario en cuanto a la inspiración melódica. Oigámosle desde las columnas de "El Nacional" del 12 de setiembre de 1841: "El, no se ha dicho autor de la música, sino de la coleccion. Colectar es una cosa, producir es otra. El Colector de Aduana, por ejemplo, colecta, pero no produce renta. Los naturalistas recolectan y clasifican las piedras, pero ellos no las hacen. Así el Sr. Aules como el Colector de Aduana y como el naturalista, ha recogido con su industria y colectado temas musicales que otros han producido, sin que por eso deje de ser autor de la coleccion. Si esta distincion tan exacta, hubiese sido advertida por Ries, Herz, Kalbrenner á buen seguro que no hubieran tomado el trabajo de declarar como lo han hecho siempre, al frente de sus obras, que ellas eran compuestas sobre motivos de Rossini, Mercadante, Bellini, &a."

Acto seguido ataca su estructuración armónica: "Una regla simple, constante y familiar á todo el que posee medianamente la Harmonia es evitar la transicion de un tono a otro por medio de quintas y octavas seguidas y uniformes. El Sr. Aules parece haberse hecho un deber de violar á cada paso esta regla de tan facil prevision" y explica luego con un caso concreto tomado de las cuadrillas "Las

Graciosas orientales": "En el último tiempo del quinto compás de la primera parte el autor ha escrito *fá-la* arriba, y *do-fá-la* abajo; y para pasar luego á *dó* mayor ha empleado *mi-sol* arriba y *mi-sol* abajo; se ha valido, es decir, para hacer su trancision de dos octavas seguidas que la regla anterior condena". Sigue luego un lento desmenuzamiento de las obras y vuelve a insistir en la falta de originalidad de las mismas: "Las cuadrillas *Americanas Libres,* solo son una copilacion de temas substraidos de operas de Bellini, Rossini, Herz, & a, sin que el Sr. Aules tenga una parte en el trabajo bien nimio de haberlas cumplido en un órden que nada tiene de estraordinario". Remata por último su artículo con estas palabras: "Hemos sensurado, con menos serenidad de la que podiamos haber empleado, la publicacion del Sr. Aules, y á fé, que sin odio á su persona, porque no le conocemos, sin emulacion á su talento, porque no le tenemos nosotros, ni sabemos que él le tiene, ni otros motivos absolutamente que el de servir al mismo arte á que él ha querido servir publicando su música; y eleccionar de paso con ocacion de una obra que se ha presentado, á los que, á ejemplo suyo, se lanzan á componer colecciones en un arte para el cual no se han preparado, ni por la adquisicion siquiera de sus mas primordiales rudimentos".

Seis días más tarde Antonio Aulés sale en las mismas columnas de "El Nacional" a defender su Colección contra tan violento ataque y después de transcribir una carta que le ha remitido el maestro Francisco Cassale, inicia su réplica. Cassale apoya a Aulés con estas palabras "he visto sus composiciones y en ellas no encuentro nada tomado á Rossini, Bellini &a. como se dice por el Nacional; pero como hoy las composiciones de música son tantas y las notas no son sino siete, es muy facil hallar algun compas que se parezca".[84] De inmediato Aulés se trenza en una complicada explicación de cómo las series de quintas pueden ser empleadas y se apoya más que en la teoría, en la práctica de los grandes compositores clásicos. En una palabra, se advierte que tanto el crítico como el criticado conocen perfectamente su oficio. La colección tuvo vasta difusión en su época, pero desgraciadamente la partitura no ha llegado hasta nosotros.

"El llanto de una madre". — Para piano. — Litografiado por J. Gielis en Montevideo y publicado en 1841. — No hemos hallado la partitura.

El prematuro fallecimiento de Mercedes Antuña, conocida joven montevideana, provocó desde todos los diarios de la época una avalancha de poéticas "honras fúnebres", traducidas en largas composiciones publicadas a diario, por espacio de varias semanas, especialmente en "El Nacional" de 1841. Era la novia de Adolfo Berro, el más alto poeta de nuestra primera generación romántica que muere en ese mismo año y de la misma enfermedad (tisis pulmonar, según

se consigna en esa época) que Mercedes Antuña. El infaltable Acuña de Figueroa, une los dos nombres en uno de sus más certeros poemas

Vibra la parca su segur, y al verla,
Cierra los ojos, de dolor movida,
Y sufre el ánjel de inseguro golpe
Larga agonía.

Mas ay ¡tú gimes; la vecina tumba
Tambien, oh patria, sollozando miras,
El mármol besas y á tu caro Adolfo
No reanimas!

Dos esperanzas de inocencia y gloria,
Bárbara muerte, con rigor disipas!
Palma y violeta... de ilusiones de oro ....
Frágil enigma.

Justamente un día antes de la muerte de Adolfo Berro se anuncia por los diarios la obra del Maestro Aulés: "MUSICA; / Hoy se publica por la Litografia del Sr. Gielis, un valse titulado el Llanto de una madre compuesto y dedicada por el Sr. Aulés, á la memoria de la finada señorita D.ª Mercedes Antuña, el que se repartirá gratis á los Señores Subscriptores á la coleccion de musica que publicó dicho profesor".[85]

"La Graciosa". — Vals para piano. — Manuscrito existente en la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional. Montevideo. — Véase figura 174.

Al reverso del Minué de Peregrín Baltasar "El Paso del Molino", visto en el parágrafo 15, se halla este Vals de Antonio Aulés, simple pieza de salón pobre y lisamente armonizada; pese a su título, fáltale incluso la gracia de otras páginas de la misma época que publicamos en el apéndice de este capítulo.

"Dos Pasodobles dedicados a Manuel Oribe y a Francisco Lasala". — Para piano. — Compuestos en 1848. — No hemos hallado la partitura.

Sabemos de la existencia de estos Pasodobles por una epístola de Marcos Rincón, avecindado en Asencio, fechada el 2 de abril de 1848 y dirigida a don Francisco Lasala, en la que le expresa: "Querido Pancho: Deseo tener la mucica delos pasos dobles compuestos ultimamente por Aules, uno dedicado al Sõr Presid.te y otro a ti —pues si melos has mandado se abran perdido por q.e yo no los tengo— y me dise Juanita q.e son muy lindos".[86]

17. AMELONG. — En el número del periódico "El Talismán", correspondiente al 4 de octubre de 1840, se publica la partitura de un Vals para piano, de Amelong. Infructuosas han sido nuestras búsquedas para dar con los antecedentes y la vida de este compositor

del cual sólo conocemos esta obra. La única referencia que de él poseemos, viene estampada en el mismo número de "El Talismán" y dice así: "Acompañamos este número de un balse precioso que ha redactado el Sr. Amelong: puede tomarse como una debil aunque sobrada prueba del buen gusto y distinguido talento de este joven, cuya enseñanza musical no se podria recomendar bastantemente á los amigos de la buen ejecucion".

OBRA: *"Vals"*. — Para piano. — Aparecido en "El Talismán", año I, N.° 4, Montevideo, 4 de octubre de 1840. — Véase figura 175.

Este Vals, acaso el más rico e intencionado de cuantos se publicaron en este período, tiene indudable gracia en su curva melódica, la cual, por otro lado, se halla correctamente articulada. Consta de tres partes: la primera modula hacia el tono de la dominante en el cual comienza la segunda que, lógicamente resuelve sobre la tónica, siguiendo el antiguo principio de las danzas de la Suite. La tercera, se halla en el tono de re-mayor, vecino de la tonalidad fundamental que es la de la-mayor. En esa época y en nuestro medio, ese proceso tonal supone una preocupación por buscar una riqueza tonal, nada común a nuestros humildes Precursores. En la primera parte, apenas se percibe el carácter de Vals que se hace más claro en la segunda y que irrumpe decidido en la tercera. Aún dentro de su carácter de pieza de salón, este Vals levanta el nivel de la producción ambiente.

18. Demetrio Rivero. — Hijo de Roque Rivero y argentino de nacimiento, Demetrio actúa en Montevideo en 1842 como compositor, director de orquesta y violinista. Estrena en nuestro medio dos partituras suyas, dirige la orquesta de la Casa de Comedias y ofrece varios recitales de violín en uno de los cuales da a conocer las variaciones para violín y orquesta de Mariano Pablo Rosquellas "Si la mar fuera tinta", acompañado al piano por su padre.[87] Luego de su actuación intensa pero breve en el Montevideo de 1842, Demetrio Rivero se establece en Río de Janeiro, estrenando allí una ópera suya en 1855 sobre libreto de Joaquim Manoel de Macedo. Profesor de violín del Conservatorio Nacional de Río, publicó en la casa "Narciso y Artur Napoleão" innumerables Modinhas, Romances y Nocturnos, al uso del imperio brasileño. La única página que de él conocemos, no nos permite abrir juicio acerca de su calidad de compositor.

Obras: *"Variaciones sobre motivos de la ópera de Bellini, Los Capuletos y los Montescos"*. — Para violín y piano. — Estrenadas en 1842. — No hemos hallado la partitura.

El 30 de enero de 1842, en la función a beneficio de Matilde Diez de Quijano, Demetrio Rivero estrena estas variaciones acompañado

al piano por su padre, Roque. El programa de la época nos aclara que Demetrio Rivero se hallaba radicado transitoriamente en Montevideo como "emigrado de la capital de Buenos-Aires, por haber abrazado la Justa-Causa, que hoy defienden los Libres de la América del Súd".[88]

"Himno Patriótico", para el melodrama de asunto americano "Amazampo". — Para piano. — Estrenado en 1842. — Manuscrito existente en el Archivo Debali, Montevideo. (Inventario: N.° 214). — Véase figura 47.

En ocasión del estreno del melodrama heroico con asunto americano "Amazampo", que se ofrece en la Casa de Comedias el 29 de junio de 1842, se da a conocer este himno. Se escucha en el segundo acto, ante la tumba de Manco Capac. En las páginas 188 a 190 de este volumen, nos hemos referido a este acontecimiento. La pieza de referencia es un simple himno que en ningún momento recuerda el tiempo ni el lugar en que se desarrolla la acción.

19. NICANOR ALBARELLOS. — Este músico argentino tuvo en Montevideo descollante actuación prestándose generosamente para todos los conciertos que, a beneficio de los refugiados argentinos, se ofrecían en los salones y en el teatro montevideanos a partir de 1842. En virtud de este hecho, que le permitió dar a conocer algunas partituras suyas inspiradas en el acervo folklórico rioplatense, lo hemos incorporado a este grupo de precursores.

Nicanor Albarellos había nacido en Buenos Aires en 1810, de padre español y madre argentina. Enviado a París para estudiar medicina regresó a su ciudad natal con su doctorado. Durante la tiranía rosista, emigró a Montevideo casándose aquí con una hija del General Juan Antonio Lavalleja; es en ese entonces cuando interviene en el precitado concierto público. Después de Caseros retorna a Buenos Aires donde fallece a avanzada edad en 1891. Carlos Vega nos ha dado estas referencias: "Su regia casa era punto de reunión de casi todos los aficionados, sin distinción de clases sociales. Participó en las reuniones que se realizaban en las barrancas de Olivos, particularmente en la famosa quinta de Castro. En la suya le acompañaba por temporadas el compositor Hargreaves, y según tradiciones, éste músico tomo allí al doctor Albarellos muchos de los aires criollos que utilizó en sus composiciones. Era hombre de elevada estatura y rengo. Su excelente buen humor y gracia pronta se recuerda en numerosas anécdotas".[89] Conjuntamente con Fernando Cruz Cordero, oriental de nacimiento y el poeta argentino Esteban Echeverría, Albarellos sentó las bases de la guitarra artística en Montevideo.

OBRAS: *"Variaciones de Cielito".* — Para guitarra y orquesta. — Estrenada en 1842. — No hemos hallado la partitura.

El 25 de febrero de 1842, Nicanor Albarellos da a conocer en la Casa de Comedias estas Variaciones para guitarra y orquesta sobre el Cielito.[90] Desdichadamente no nos ha llegado esta partitura, compuesta sobre una especie folklórica de nuestro país.

20. Fernando Quijano. — La presencia de Fernando Quijano entre el grupo de los músicos precursores uruguayos, quizás pueda extrañar por cuanto ignoraba la notación del lenguaje sonoro. Sin embargo, ello no fué óbice para que dictara numerosas páginas; sobre tres de ellas poseemos referencias fidedignas y una nos ha llegado impresa, vertida para canto y piano por su gran amigo, el excelente músico Francisco José Debali. Por estas mismas condiciones es, en cierto modo, un músico clave del grupo de los Precursores y en atención a ello, más que a su obra, le dedicamos este pausado comentario.

Quijano fué el primer adelantado criollo del teatro nacional y en el lapso de más de treinta años de actuación —1827-1860— cumplió en las tablas todas las tareas imaginables excepto la de apuntador, según tenemos entendido. Oigase bien: fué en la escena, primer actor, compositor, pianista, cantante de óperas, zarzuelas y tonadillas, bailarín, coreógrafo, autor de dramas y sainetes, director de escena, empresario de teatro, acróbata y hasta tramoyista. Además fué periodista —y nó de ocasión—, versificador, militar distinguido y según tradición familiar, guitarrista.

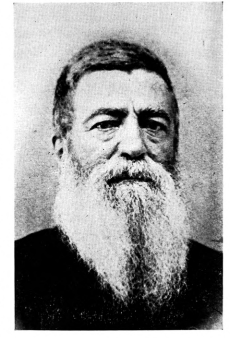


Fig. 125. — FERNANDO QUIJANO, copia fotográfica existente en el Museo Histórico Nacional. Montevideo.

Dos recuerdos de su envoltura física nos han llegado: uno, publicado en el "Diario de la Tarde" de Buenos Aires en 1848 que dice: "es preciso revisarle la boca, pues no falta quien opine que por parecer lleno de cara se pone algunos rellenos de estopa";[91] el otro consiste en una fotografía directa tomada en su ancianidad en la que se le vé lucir unas hermosas barbas pluviales de profeta.

Había nacido en Montevideo el 14 de diciembre de 1805 y era hijo del "barba" Juan Fernando Quijano y de la actriz Petronila Serrano. Su partida de nacimiento está registrada en esa fecha en los libros de bautismos de la Catedral y nos ha llegado merced al historiador de nuestro teatro Juan Carlos Sábat Pebet.

Su padre era español, había nacido en 1778 y llegó al Uruguay alrededor de 1787. En los comienzos del siglo XIX fué uno de los primeros actores del teatro y en 1830, retirado ya de las tablas se hallaba dedicado al comercio. Su madre, Petronila Serrano, fué también una de las figuras consulares de la escena uruguaya y en el capítulo de los orígenes de nuestra música teatral le hemos dedicado un parágrafo en la pág. 267. Llevaba pues nuestro Fernando, sangre teatral por las dos ramas de sus antecesores y a los diez años ya actuó sobre tablas como cantor de la Lotería Oficial; a los 18 años ganada ocho pesos y cuatro reales mensuales como copiador de cartones de la Lotería del Hospital de Caridad en la Casa de Comedias.[92] En ese entonces la Lotería que se extraía en el teatro era uno de los tantos espectáculos que se le brindaba a un Montevideo dominado por los brasileños y al parecer colaboraba toda la familia Quijano en esta tarea por cuanto algún aspirante despechado les sale al paso en el año 1823 desde el periódico "El Aguacero" con estas palabras: "Quisiera que vd., si lo sabe, y sino otro que sepa, se sirviese decirme si la familia del señor Quijano tiene algun privilegio esclusivo para que sus hijos sean eternamente los cantores de la loteria en el teatro: ellos la cantaron en la época que llaman de los orientales, la cantaron el año pasado, y la cantan el presente".[93]

Veinte años tenía Fernando Quijano cuando se produjo la cruzada libertadora de 1825 y de inmediato se enroló en los batallones de la patria como Alférez Portaguión, actuando denodadamente en los campos de Arapey, donde fué herido. Al jurarse la Constitución de 1830, Quijano dejó transitoriamente el ejército para dedicarse por entero al teatro. Su accidentada carrera escénica se desarrolla hasta 1860 y actúa alternativamente en la Casa de Comedias de Montevideo y en el Coliseo Provisional y luego en el Teatro Argentino de Buenos Aires. Se reincorpora al ejército en 1839 y combate en la batalla de Cagancha. Violento periodista antirrosista, ello no impide que en pleno Sitio de Montevideo, se traslade a Buenos Aires en 1849 y actúe varios años en el Teatro Argentino de la vecina orilla. Su participación en la composición de la música del Himno Nacional, no obliga a formular su nombre en calidad de autor junto con el de Francisco José Debali, tal como veremos en el capítulo V. Esto no hubiera agregado mucho más a su valimiento como adelantado del teatro musical uruguayo.

En 1832 contrajo enlace con la actriz Matilde Díez, de quien tuvo tres hijos: Benjamín, Eloísa y Fernando. A la muerte de ella, al parecer, casó por segunda vez,[94] y el 7 de octubre de 1852, por tercera, con Justina o Bernardina Rivero Villagrán quien le dió tres hijas: Juana, Hilaria y Maruja.

Retirado de las tablas y con el grado de Comandante, Fernando Quijano falleció en Paysandú, de hidropesía, el 3 de diciembre de

1871. El diario "El Siglo" de Montevideo, tres días más tarde, comentó su muerte con estas palabras: "En Paysandú ha dejado de existir agobiado por la edad, el viejo actor oriental Don Fernando Quijano, cuyo nombre está ligado íntimamente a las primeras manifestaciones del arte dramático entre nosotros. ¡Paz en la tumba del benemérito artista y del excelente amigo!"

Vamos a seguir alternativamente desde todos los ángulos de su múltiple actividad esta vida tan rica y compleja.

Como *compositor,* tenemos noticias concretas de cuatro obras suyas. En las polémicas que a su muerte se suscitaron en torno de la paternidad del Himno Nacional, los amigos y conocidos de Quijano aseguraron que ignoraba la notación musical y, consecuentemente, los secretos más elementales de la composición. En ese entendido, Quijano vendría a ser el creador "alla mente" de la línea melódica de esas páginas. La primera data de 1845; a beneficio del Hospital de Sangre de la defensa de Montevideo, se realiza en la Casa de Comedias una función para la cual compone un Himno dedicado a la apertura de aquel establecimiento.[95] La segunda es una Pastorela de Navidad compuesta en 1848 para la obra dramática "Don Pedro el Cruel de Castilla".[96] La tercera es una canción para canto y piano pautada por Francisco José Debali, "¡Una lágrima!" publicada en "El Iris" de 1848,[97] que reproducimos facsimilarmente en la figura 176 del presente volumen. La cuarta, una música escénica para el baile pantomímico "El amante arlequín ó Las Estatuas vivas" dado en el teatro ese mismo año.[98]

En todo momento, Quijano tuvo buen cuidado en dejar constancia de que no era músico profesional, solicitando en los programas, benevolencia del público por su calidad de aficionado. No se puede, pues, considerar con seriedad su obra de creador, toda vez que aún dentro de los límites de la creación melódica, los períodos tuvieron que ser cortados y ordenados por el transcriptor y aún esa misma melodía alterada en sus figuraciones y altitudes para resultar coherente e inteligible. Tal fué lo que ocurrió con la melodía de "¡Una lágrima!" que comentamos líneas adelante.

Como *pianista* la referencia data de 1831. El 28 de setiembre de ese año se realiza en el teatro una función a beneficio suyo en cuyo programa se lee: "El interesado en el 2.° acto, tocará al piano la cavatina Dell piacer mi Calsa il cor, en el cual espera la induljencia precisa, para dispensar los errores que cometa en la ejecucion de un instrumento que solo toca por aficion".[99]

Como *guitarrista,* el documento de referencia es posterior a su muerte. En una de las polémicas periodísticas sobre la paternidad del Himno Nacional, el escritor Francisco Xavier de Acha contemporáneo y amigo de Quijano, sale a la prensa en 1885 y afirma que le oyó tocar a éste el Himno a "la guitarra, y despues en el piano varias

veces, en presencia de muchas otras personas"... "tocaba varios instrumentos y entre ellos con suma habilidad y buen gusto el piano; pero meramente de aficion, y ya antes de intentar la música del Himno, habia compuesto la de varias canciones y coros que fueron muy aplaudidos en el hoy teatro de San Felipe de que mucho tiempo fué director y empresario".[100] Con toda clase de reservas transcribimos este documento ya muy posterior. De la época no hay noticias fidedignas acerca de Quijano guitarrista.

Como *cantante* abarcó todos los géneros: ópera, zarzuela, tonadilla escénica, etc. El 4 de febrero de 1833 hizo el papel de Fiorello en la versión de "El Barbero de Sevilla" de Rossini encabezada por Justina Piacentini y Miguel Vacani. Cantó además en las tonadillas "Los hidalgos de Medellín" y "La Tahona" y tuvo numerosas actuaciones en los fines de fiesta operísticos. Tenía voz de tenor y en sus últimos años de teatro cantó en la primera zarzuela que se dió en Montevideo en 1854 y se especializó en canciones andaluzas.

Como *bailarín* dice Bosch que en Buenos Aires "Quijano vestido de mujer, bailaba boleras acompañado de Casacuberta". En Montevideo también: el 19 de febrero de 1833 se presenta en unas boleras "bailadas por el Sr. Casa-cuberta y el Sr. Quijano en trage de muger".[101] Conjuntamente con Guillermina Priggioni de Molina le veremos en muchas oportunidades bailar fandangos, boleras y cachuchas.

Como *coreógrafo* ya hemos hablado a propósito del baile pantomímico "El amante arlequín" en 1848. Dirigió además cuerpos de baile en numerosas oportunidades. Así, el 3 de diciembre de 1836 después de interpretar la comedia de Julián de Castro "Mas vale tarde que nunca" leemos en el programa: "Finalizada esta, una comparsa de ocho parejas, ejecutará una VISTOSA DANZA de lanzas y bandas titulada — La Nacional Legal. Compuesta de agradables figuras, hermosas perspectivas y elegantes grupos; dirigida y ensayada (por gracia particular) como así mismo lo es toda la funcion, por el Director Nacional de la Compañía Dramatica, el Sr. Quijano".[102] En 1848 ensayó y dirigió el bailable "Los Peruanos" que tuvo gran resonancia en la época.

Como *actor* cumple indudablemente su destino más claro; es este el capítulo más importante de su vida pública; en calidad de tal estuvo en actividad más de treinta años. En los comienzos de su carrera, el crítico teatral del periódico argentino "British Packet" de 1832 le hizo esta crítica: "El señor Quijano desde su regreso de Montevideo, ha modificado en algo esa exageración a la cual era tan propenso. Este caballero tiene talento y es un actor vivaz, brillante en partes como la de Tom Shufferton, Jeremías Diddler, lacayo de puerta, y en las que en inglés se llaman de segundo galán; y también en las rudimentarias farsas".[103] El mismo periódico le criticó meses más tarde: "tiene el mismo defecto que otros actores nuestros, de

dirigirse al auditorio, sobre todo para decir una gracia, al punto que esta tarde se apartó por completo de los que compartían con él el diálogo, para dirigirse a los espectadores".[104] Santiago Wilde que alcanzó a oirle en Buenos Aires resumió sus impresiones con estas palabras: "QUIJANO. — Tenía talento natural; poco ó ningun estudio; poseia el don de la imitación; era lo que puede llamarse un actor jeneral; lo mismo era para él lo serio que lo cómico, tanto le daba representar un personaje conspicuo en una trajedia como tener el último papel en un sainete. Por fin, cantaba, bailaba i aparecia en todos los roles imajinables, sin que pueda decirse que fuese decididamente malo en ninguno. Quijano era oriental".[105]

Como *autor de comedias y sainetes* poseemos referencias de dos obras teatrales suyas: la comedia en dos actos "¡Quién diría!" y el sainete "Un paseo a San Fernando", amén de numerosas traducciones y refundiciones, no del todo católicas por cierto, de Tirso de Molina. Efectivamente: el 29 de diciembre de 1845 en conmemoración del sexto aniversario de la batalla de Cagancha en la cual intervino, "se representará una comedia en dos actos y en verso y prosa, orijinal de D. Fernando Quijano, nominada QUIEN DIRIA".[106] En febrero de 1850, en el Teatro Argentino de Buenos Aires estrenó el sainete "Un paseo a San Fernando" en el que, según el "Diario de la Tarde" de la vecina orilla intentó "reproducir en el teatro las escenas familiares de nuestra sociedad, quizás recargadas en su tinta para deducir alguna conveniencia moral".[107] Sus pecados como adaptador son ciertamente graves aunque el gusto de la época, según se desprende de la siguiente crítica de entonces, bien se lo merecía: "Doña María de León, viuda de Don Sancho el bravo. El drama que presento es una refundición de la célebre comedia, del poeta antiguo Tirso de Molina, "La prudencia en la mujer", hecha por el actor Don Fernando Quijano"... "Los defectos de que adolecía como composición antigua, la hacían imposible exhibirse conforme era ella"... "el señor Quijano, emprendió su dificil refundición".[108]

En su larga vida teatral tradujo además "Afrenta por afrenta", "Los prisioneros de Saint Cyr" y "El Republicano de la gran semana de febrero en París", que ocuparon muchas veces las carteleras de los teatros montevideanos y bonaerenses.

Como *director y empresario teatral* intervino alternativamente entre 1829 y 1843 en ambas capitales. Al estallar la Guerra Grande permaneció en nuestro país entre 1843 y 1849, pero en plena contienda pasó en esta última fecha a la vecina orilla y actuó un tiempo como empresario y actor del Teatro Argentino. Vuelto a Montevideo, en 1854 organizó empresa conjuntamente con la casa de Soriano de Buenos Aires para traer de Cádiz una compañía de zarzuela que encabezaban Francisco Torres como primer actor y Santiago Ramos como maestro de música.[109] A Quijano le debemos la versión de la

primera zarzuela española que se escuchó en Montevideo el 28 de diciembre de ese año que cantó conjuntamente con su madre Petronila Serrano y Micaela Roca.

Como *acróbata* le vemos figurar también en varias oportunidades. Entre ellas, el 25 de noviembre de 1831 iba a ejecutar "vistosos saltos de Batut sobre un caballo natural" pero en esa oportunidad no pudo hacerlo porque enfermó a última hora y lo sustituyó Manuel Cossio.[110]

Como *tramoyista* le veremos el 7 de marzo de 1848: al darse a beneficio suyo "El diablo predicador": "La parte de la MAQUINARIA y Aparición de San Miguel, como asi mismo, el Descubrimiento de la Virgen, figurado en un gran RESPLANDOR cercado de QUERUBINES, y la bajada y subida del Diablo, será dirijida por el Director de la Sociedad [Fernando Quijano] el que desempeñará la parte de Lego Fray Antolín".[111]

Como *versificador* —no nos atrevemos a llamarle poeta— quedan numerosas composiciones en los diarios montevideanos de la época. Destacamos este curioso acróstico sobre Napoleón aparecido en 1832:

"AL GRANDE HOMBRE DE FRANCIA

N*o pudiendo asestar contra tu gloria,*
A*lcides de la Europa inimitable,*
P*ensaron que pudiera tu memoria*
O*bscurecer, tu muerte lamentable;*
L*os efectos de un tósigo execrable*
E*llos te hacen sufrir; pero la historia*
O*freciendo tu nombre á todo el mundo*
N*o cesa de aclamarte sin segundo.*

Fernando Quijano"[112]

Como *periodista* la actividad de Quijano fué muy importante. Ya en 1829 le encontramos redactando "El Observador Oriental" conjuntamente con Marquez y el cómico Joaquín Culebras.[113] Al iniciarse la Guerra Grande, junto con Atanasio Sierra dirige los periódicos de combate —acérrimos detractores de Rosas y Oribe — "El artillero de la línea" (1843), "El tambor de la línea" (1843), "El guerrillero" (1843, en colaboración con el poeta argentino José Mármol) y "El telégrafo de la línea" (1844).[114]

Como *militar,* Quijano obtuvo sus primeros despachos de portaestandarte de la división patriota que comandaba el Coronel Julián Laguna, el 30 de noviembre de 1825. Después de la Jura de la Constitución dejó el servicio, reincorporándose el 30 de setiembre de 1839 con el grado de Capitán de la 3.ª Compañía del Batallón de Voluntarios de la Libertad. El 16 de octubre de ese año se le expide el despacho de Teniente Coronel y en calidad de tal, combate en las

tropas de Rivera, en la batalla de Cagancha; a principios de 1840 deja de nuevo el servicio militar. Al estallar la Guerra Grande, retorna al ejército en 1843. Comprometido en la revolución de los Conservadores de 1857, es desterrado junto con César Díaz a Buenos Aires y dado de baja en el ejército, en esa fecha. En 1864, por fin, es llamado de nuevo a servicio, en el que permanece hasta su muerte.[115] Sus 33 años de vida militar reconocida, no le impidieron dedicarse a los múltiples menesteres del teatro y del periodismo.

OBRAS: *"Himno a la apertura del Hospital de Damas Orientales"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Para canto y orquesta. — Estrenado en 1845. — No hemos hallado la partitura.

El 17 de abril de 1845 en la función de beneficencia realizada en el teatro de Montevideo para arbitrar recursos para un hospital de sangre que abre sus puertas en ese entonces, se entona "un HIMNO NUEVO dedicado a la apertura de aquel establecimiento: poesía del Sr. D. Francisco A. de Figueroa, y musica del Sr. Quijano". Presumiblemente, Francisco José Debali, pautó y dirigió esta obra, por cuanto se lee en el mismo programa: "La orquesta dirijida por el patriota-músico mayor de la Guardia Nacional Sr. *Devali,* ejecutará en los entre-actos de las cuatro partes escojidas piezas de musica".[116] La letra de Acuña de Figueroa, publicada cuatro días más tarde, dice así:[117]

"AL HOSPITAL / INAUGURADO / POR LAS DAMAS ORIENTALES. / HIMNO. /

Inspirando sagrado heroismo
En las Damas la excelsa deidad,
A los bravos heridos al punto
Se alza un templo de asilo y piedad.

Los que heroicos su sangre derraman.
Por la Patria con alto valor,
Aliviados por angeles miran
En consuelo cambiar su dolor.

CORO

Heroinas que dais el ejemplo
De virtudes al pueblo Oriental
Los campeones, la Patria, y el mundo
Os tributan aureola inmortal." etc.

"El amante arlequín ó Las estatuas vivas". — Música escénica para esta pantomima. — Estrenada en 1848. — No hemos hallado la partitura.

Con toda clase de reservas, por no saber si Quijano creó la música o la coreografía, transcribimos el siguiente anuncio correspon-

diente a la función dada en el teatro de Montevideo el 2 de febrero de 1848: "Y finalizando el todo, el divertido BAILE PANTOMIMICO, nuevo compuesto por el director [Fernando Quijano] *El amante arlequin ó Las estatuas vivas*. En el que se presentará un grupo de TRES ESTATUAS compuestas, del Director y los niños Eloisa y Benjamin Quijano que ejecutarán al compás de la música, varias posiciones académicas".[118]

"Pastorela a la noche de Navidad". — Para soprano solista y coro. — Estrenada en 1848. — No hemos hallado la partitura.

En la función a beneficio de Laurentina Guevara, hija de la célebre actriz oriental Trinidad Guevara, se representa el drama "Don Pedro el Cruel de Castilla" el día 9 de julio de 1848, y en los programas de la época se anuncia: "En el sesto cuadro, se cantará una *Pastorela* a la noche de NAVIDAD, cuya música ha sido compuesta por el director de nuestra escena, llevando la voz principal, la Señora Ramona Molina, y el coro ejecutado por el resto de la Sociedad".[119] El director de escena era a la sazón Fernando Quijano.

"¡Una lágrima!" — Pautada y puesta para piano por Francisco José Debali. Para canto y piano. — Letra de Fernando Quijano. — Publicada en "El Iris", tomo I, entre páginas 64 y 65. Montevideo, noviembre de 1848. — Litografiado por Gielis. — Consérvase en la Biblioteca Nacional Argentina. Buenos Aires. — Véase figura 176.
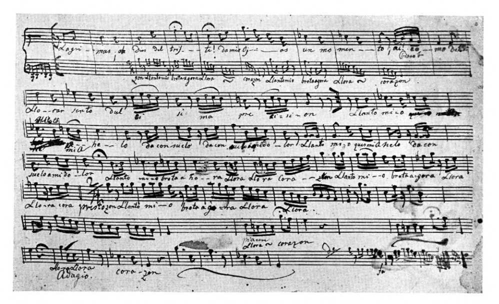


Fig. 126. — Autógrafo de Francisco José Debali de la melodía de Fernando Quijano "¡Una lágrima!", antes de ser arreglada debidamente para canto y piano. Inventario N.° 891. (Archivo Debali. Montevideo).

Demostración fehaciente de que Quijano ignoraba los rudimentos de la notación musical, es esta página cuya melodía pautó Fran-

cisco José Debali, retocó luego y por último armonizó para piano. En el Archivo Debali hallamos la primera versión de la línea melódica autografiada por Debali, tomada al dictado, al parecer, de Fernando Quijano. En un ejemplar del "El Iris" de Montevideo correspondiente a noviembre de 1848, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, aparece el impreso definitivo, arreglado para canto y piano.

Si se compara la figura 126 que representa el manuscrito primitivo de puño y letra de Debali, con la figura 176 del impreso de 1848, se observará que Debali realizó sobre ella una tarea ordenadora de maestro de composición. Cortó la melodía con mayor equilibrio, reduciendo algunas figuras a la mitad de su valor y le dió forma coherente al pensamiento musical del aficionado. ¿Pudo haber ocurrido esto mismo con la melodía del Himno Nacional? Debali sostuvo públicamente que no fué así y puso por testigo a Acuña de Figueroa y al propio Quijano; éste no lo desmintió.

"¡Una lágrima!" es una sencilla cavatina de corte operístico italiano al estilo de Donizetti, aunque sin cadencias ni floreos. En ese sentido, pertenece al ciclo del salón romántico rioplatense, hallándose muy próximo a las canciones copiadas por José Aniceto de Castro en 1843, en el álbum que analizamos en el último parágrafo del capítulo precedente.

21. Orfilia Pozzolo. — Conocida dama de la sociedad montevideana de mediados del pasado siglo, Orfilia Pozzolo dió a conocerse en 1848 en un breve Vals que publicó "El Iris". Sabemos que en 1860 estaba casada con Luna puesto que en el "Album del Río de la Plata" de Le Long, que se conserva en el Museo Histórico Nacional, figura de su puño y letra un pensamiento sobre los Mártires de Quinteros, al pie del cual firma "Orfilia Possolo de Luna". Su vinculación con la música fué meramente "social".

OBRAS: *"La Aurora"*. — Vals para piano. — Pautado por su maestro Peregrín Baltasar. — Publicado en "El Iris", tomo II, entre páginas 40 y 41. Montevideo, diciembre de 1848. — Litografiada por Gielis. — Se conserva en la Biblioteca Nacional Argentina. Buenos Aires. — Ver figura 177.

Se trata de un inocente pinino de composición de verdadera principiante o aficionada. En el subtítulo se expresa: "Compuesta por la Señ.ta Orfilia Pozolo y escrita por su maestro B. Peregrini". La partitura, escrita en do-mayor y armonizada "a la tónica-dominante", es de una pobreza total.

22. Dolorcita Rentería. — Al igual que la precedente, esta aficionada se da a conocer con una página similar en 1848. Ninguna otra noticia nos ha llegado de esta compositora, excepto un acróstico

que le dedica el infaltable Francisco Acuña de Figueroa publicado en la página 27 del volumen noveno de sus "Obras Completas".

OBRAS: *"La Esperanza"*. — Vals para piano. — Pautado por su maestro Peregrín Baltasar. — Publicado en "El Iris", tomo III, entre páginas 4 y 5. Montevideo, enero de 1849. — Litografiado por Gielis. — Se conserva en la Biblioteca Nacional Argentina. Buenos Aires. — Ver figura 178.

Este Vals hace condigna pareja con el anterior de Orfilia Pozzolo en cuanto a su calidad musical. Con toda inocencia, el editor expresa en su encabezamiento que ha sido escrito: "sin ninguna especie de correccion por su maestro el Sr. Peregrini". Tiene, sin embargo, un ápice de mayor interés que el precedente. Agrega el redactor de "El Iris" este ilustrativo comentario: "Este primer ensayo, es una muestra de las sobresalientes aptitudes que distinguen à esta joven destinandola à ser uno de los mas bellos ornamentos de su patria. Nos consta que en él ninguna parte ha tenido el profesor, quien en este punto se ha abstenido hasta de indicar los ligeros defectillos que acaso algunos podrán notar, respetando escrupulosamente la inspiración"...

23. IGNACIO PENSEL. — Entre 1849 y 1852, la orquesta de la Casa de Comedias se halla confiada a la experta batuta del director francés Ignacio Pensel. Dirige en el primero de estos años una Sociedad Filarmónica de aficionados y estrena en esa oportunidad un galop intitulado "La Nereida ó Campanilla" para orquesta. Acompaña desde el atril de director al célebre violinista Camilo Sívori en sus memorables recitales de 1850 y en uno de ellos da a conocer dos polcas "Apolo" y "La nueva Carolina". Sobre su actuación nos hemos extendido en el parágrafo de los directores de orquesta correspondiente al capítulo de los orígenes de nuestra música escénica. En 1853 pasa a Buenos Aires y sigue por toda América su carrera de director de orquesta.

OBRAS: *"La Nereida o Campanilla"*. — Galop para orquesta. — Estrenado en 1849. No hemos hallado la partitura.

En el concierto instrumental ofrecido por la Sociedad Filarmónica que dirigía Ignacio Pensel, el 1.° de julio de 1849, se estrena esta obra bajo el siguiente anuncio: "Galopa compuesta por el director, á toda orquesta".[120]

"Apolo" y "La Nueva Carolina". — Polcas para orquesta. — Estrenadas en 1850. — No hemos hallado la partitura.

En la audición que a beneficio de los establecimientos de beneficencia pública ofrece el eminente violinista Camilo Sivori, dilecto

discípulo de Paganini, Ignacio Pensel, director a la sazón de la orquesta de la Casa de Comedias y acompañante ocasional del gran ejecutante, estrenó estas dos polcas.

24. ALEJANDRO MAROTTA. — En 1851 hállase en Montevideo el compositor italiano Alejandro Marotta quien, en un concierto vocal e instrumental ofrecido en el "Salón del Baile Mensual", da a conocer dos obras suyas para canto y piano: "L'Italia traditta" e "Il lamento del Bardo". Según reza el programa, ambas fueron "compuestas por el autor en Lugano, con motivo de varios beneficios que se dieron en provecho de los emigrados italianos, después de la retirada del jeneral Garibaldi a Suiza en 1848".[121] Según tradición no confirmada en documento, Marotta dió clases de piano y composición a Dalmiro Costa en Montevideo.

OBRAS: *"L'Italia traditta"*. — Para canto y piano. — Compuesta en Lugano en 1848 y estrenada en Montevideo en 1851. — No hemos hallado la partitura.

Cantada por el tenor José María Ramonda y acompañada al piano por el autor, esta página fué estrenada en el concierto ofrecido en el "Salón del Baile Mensual", el 30 de enero de 1851.

"Il lamento del Bardo". — Para canto y piano. — Compuesta en Lugano en 1848 y estrenada en Montevideo en 1851. — No hemos hallado la partitura.

Al igual que la pieza anterior fué dada por los mismos intérpretes el 30 de enero de 1851.

25. JOSÉ AMAT. — Proveniente del Brasil, José Amat, distinguido músico español, se radicó en Montevideo durante varias temporadas, entre los años 1853 y 1856. En ese ínterin, Amat dirigió una Sociedad Filarmónica a la que nos hemos referido en las páginas 448 y 449 y dió a conocer algunas partituras suyas. Su última actuación en Montevideo, data del 1.° de octubre de 1856 en que se presenta en el "foyer" del Teatro Solís, recién inaugurado, para cantar numerosos fragmentos operísticos.[122]

Montevideo le debe a José Amat las primeras audiciones de Schubert. En su concierto con la Sociedad Filarmónica de 1853 interpretó "El caminante" y completó su recital con fragmentos de Weber, hecho realmente inusitado en un medio dominado por entero por la operística italiana de la primera mitad del pasado siglo.

La figura de José Amat adquiere relieves magníficos en el Brasil. Llega a Río de Janeiro en 1848, después de haber participado en la guerra carlista con el grado de capitán. Publica en 1851 el álbum de "Les mélodies brésiliennes" y en 1862, "Les nuits brési-

liennes" (¿fueron estas últimas las anunciadas "Noches del Plata" a las que luego cambió el título?) y el 25 de marzo de 1857 al fundarse la "Imperial Academia de Música e Opera Nacional" se le confía el cargo de gerente y administrador económico. Desde allí propició tesoneramente la creación de una escuela de ópera brasileña que había de dar como más alto ejemplo la figura de Carlos Gomes, cuyas primeras partituras fueron estrenadas en ese entonces. Cuando llegó a Montevideo en 1853 ya había cumplido cinco años de labor tesonera en Río y cuando vuelve en 1857 se le confía ese alto puesto en el Conservatorio Nacional recién fundado. Desdichadamente, una serie de intrigas dieron por tierra esa obra tan importante en 1864, fecha en que se disuelve la organización. En Buenos Aires editó en 1856 el periódico musical "La Lira Argentina".



FIG. 127. — JOSE AMAT, dibujo publicado en la carátula de la partitura "O France". (Colección de Lauro Ayestarán).

Amat intentó tesoneramente en su obra de creación y en la organización de la Academia, propiciar la formación de una escuela nacional brasileña. Es en este sentido uno de los primeros adelantados del americanismo musical. En sus partituras, no obstante, no alcanzó a dar un sentido nacional a la modinha, convirtiéndola en una ligera pieza de salón con reminiscencias italianas. Se conservan algunas de ellas y Renato Almeida en su importante "Historia da Música Brasileira", que informa precisamente de la actuación de Amat en el Brasil, transcribe una de ellas.[123]

Obra en nuestra colección una partitura de José Amat. Es el epílogo de su ópera "L'autre Waterloo", sobre texto literario de Benedict Gallet de Kulture, publicado en París como obsequio a los suscriptores de "El Americano". Trátase de un aria para canto y piano de excelente factura, sobre la fuente melódica de "La Marsellesa".

La casa "Narciso e Artur Napoleão" publicó en Río de Janeiro alrededor de 1870 las siguientes modinhas de José Amat: "Deos e ella", "Concha e a virgem", "Foi assim o seu amor", "Meu anjo, escuta", "Mirzalina", "Promessa de amor", "Por un ai!", "Que dizem minhas flõres", "Rosa murcha", "Seus olhos", "Sobre a vaga", "Sonhei", "Silpho ou anjo" y "Uma visão".

OBRAS: *"Las Hijas del Plata"*. — Colección de 12 piezas para canto y piano.— Letra de Díaz Gonçalvez, traducida libremente al castellano por Carlos Guido. — Impresa en París. — No hemos hallado la partitura.

El 23 de noviembre de 1853, en el tercer concierto de la Sociedad Filarmónica que dirigía José Amat, éste cantó dos romanzas suyas intituladas "Era mentira, soñé" y "Tus ojos", letra del poeta brasileño Diaz Gonçalvez y traducidas libremente al castellano por el aficionado uruguayo Carlos Guido. Según el cronista del "Comercio del Plata", ambas romanzas —presumiblemente unas modinhas— pertenecían a una colección que en esos momentos se estaba imprimiendo en París: "En el último concierto no sólo se cantó en italiano y en alemán, sino que también hubo canciones en nuestra rica lengua. Estas fueron los romances del Sr. Amat, traducidos del portugués por el Sr. D. Carlos Guido, y que forman parte de una coleccion de 12 piezas tituladas *Las noches del Plata* que actualmente se imprimen en París, y que el Sr. Amat dedica a nuestra sociedad. El menos versado en la lengua castellana, sabe cuanto ella se presta á la poesía y cómo se adapta al canto. El Sr. Amat hará probablemente que sus composiciones se jeneralicen en Montevideo. Hé aquí uno de los romances cantados el miércoles:

SUS OJOS

Orijinal de Gonçalves Dias

Sus ojos tan negros, tan bellos tan puros,
De vivo lucir,
Son astros fuljentes que el agua dormida
Del mar van á herir.
Sus ojos tan negros, tan bellos, tan puros
De tierna espresion
Mas dulce que el aura, mas dulce que el nauta
De noche cantando
De májica flauta
De plácido son"... etc.[124]

Ignoramos si esta colección de piezas vió luz. Lo curioso es que en 1861 José Amat publicó "Les nuits brésiliennes". De todas maneras nos queda en pie el hecho de su versión traducida, interpretada en los conciertos de la Sociedad Filarmónica del 53.

26. Luis Preti. — La cultura musical montevideana le debe a Luis Preti tres aportes trascendentes que determinaron otros tantos avances en la conquista de un superior nivel sonoro: fué el primer director de orquesta que dió a conocer el repertorio sinfónico beethoveniano, creó el primer cuarteto de cuerdas estable que poseyó nuestra capital y fundó una Sociedad Filarmónica en 1868, acaso la más importante de cuantas llevaron ese título en el siglo XIX. A ello debe

agregarse la circunstancia memorable de que bajo su batuta, en la noche del 25 de agosto de 1856, el Teatro Solís inauguró su sala.

Hijo de Juan Luis Preti Bonatti, el último representante de los condes Bonatti, de Mantua, y de Carolina Marchesini, nació en Tolosa el 11 de noviembre de 1826. Su padre, afiliado a una de las sociedades secretas de los carbonarios, hubo de emigrar a Francia en esa época y, discreto flautista, fué el primer maestro de música que tuvo Luis Preti a los cinco años de edad. El nombre de pila de nuestro músico, como convenía a las ideas políticas de su padre, era el de Liber Román, al punto de que en sus primeras presentaciones en Montevideo, aparece en las carteleras teatrales bajo el nombre de Liberal Preti, adoptando luego, definitiva y oficialmente, el de Luis. Hacia el 1846 sus padres se trasladaron a Bruselas y Luis Preti, por espacio de dos años, recibió lecciones de violín de Bériot, el más grande técnico de este instrumento de la primera mitad del pasado siglo.


DE

LIMA A MILAN

EXTRAIT DU CARNET D'UN ARTISTE

PAR

LE COMTE PRETI-BONATTI

PARIS
E. DENTU, LIBRAIRE-EDITEUR
PALAIS-ROYAL, 17-19, GALERIE D'ORLÉANS

1875
Tous droits réservés.

Fig. 128. Portada del libro de viaje, de Luis Preti. (Colección de Lauro Ayestarán).

En 1848 emprendió el viaje a Sudamérica y actuó en Río de Janeiro con Sívori y en Buenos Aires como director de orquesta de la compañía de Pestalardo. El 10 de noviembre de 1850 se presenta por primera vez en Montevideo ejecutando en la Casa de Comedias una fantasía para violín y orquesta sobre temas de la ópera "Lucía de Lammermoor" de Donizetti. En 1852 se radica definitivamente en nuestra ciudad; en su casa quinta de la calle Miguelete, la muerte le encuentra, cargado de años y de recuerdos el 20 de noviembre de 1902.[125] Su fotografía ilustra la página 261 del presente volumen y en ella nos hemos referido a su actuación como director de orquesta hasta el 1860.

En 1868 fundó una Sociedad Filarmónica, en la que actuó Gottschalk y al cual acompañó, sociedad cuya vida se prolongó por espacio de 25 años. En 1895, recordando este acontecimiento, decía Manuel López, cronista de "Montevideo Musical" respecto de Preti: "maestro que fué sobresaliente en su profesión, que aún lo es, á pesar de ser se-

xagenario, en la que entonces no abundaban sus colegas como ahora, que ha trabajado incesantemente durante medio siglo entre nosotros en ésta que él puede considerar tan justificadamente su segunda patria, donde ha formado tantos discípulos aventajados, algunos de los cuales son hoy también maestros".[126]

El 6 de setiembre de 1875 dirige, por primera vez para el Uruguay, la Tercera Sinfonía de Beethoven en un concierto de beneficencia en el cual interviene, por primera vez también, el joven Luis Sambucetti quien años más tarde vendría a ser uno de nuestros compositores más representativos; en 1878 funda el cuarteto de cuerdas de la Sociedad "La Lira" conjuntamente con Alceo Caneschi, Miguel Ferroni y César Bignami, que fué la primera entidad estable de música de cámara con que contó nuestro país; en 1876, en fin, dirige en primera audición "El Guarany" del brasileño Carlos Gomes, a cuya sombra habían de nacer las primeras óperas de autores uruguayos.

En 1875 publicó en París un pequeño libro de viaje "De Lima a Milán", donde registró muy finamente sus observaciones sobre la vida musical y las costumbres sudamericanas de ese entonces. Contra lo que se supone corrientemente, en ese entonces, los cantantes de ópera habían dejado de ser músicos técnicamente competentes, como lo fueron los grandes cantantes de siglos anteriores. En un extenso capítulo sobre el estado de la música en la culta Milán, nos deja estas palabras que tienen el mérito de ser estampadas por un excelente director de orquesta de su tiempo:

"El director de orquesta de hoy, en Italia, es un pianista que lee pasablemente la música y conoce armonía. Por lo pronto es él quien enseña sus partes a los cantantes, que generalmente o no saben, o saben poca música. Es necesario ensayar veinte veces una ópera a un cantante antes de que se la sepa de memoria.

Cuando todos los artistas saben sus papeles, el maestro hace veinte ensayos con piano: se llama a eso CONCERTARE la ópera. Luego hace veinte ensayos con orquesta. Esto suma sesenta, y no ha enseñado más que un papel.

Luego, este señor que, si ya no ha hecho esta ópera en otras ciudades, ha estudiado un mes la partitura en su casa, se despreocupa en la representación de dar vueltas las páginas de su partitura. Y la orquesta, los músicos que él ha tratado de estúpidos, de asnos, etc., etc., durante los ensayos, son los primeros en exclamar: "¡Qué talento!"

Este director de orquesta, que no toca el violín, conduce con la batuta, y marca el compás para él, con los hombros, el brazo, la cabeza, el cuerpo, los pies, sin ocuparse del cantante la más de las veces. Lo dirige, pero no lo acompaña. Además, como está colocado a cinco metros del escenario, contra las butacas, si un cantante pierde el tono, le dice al primer violín: "Déle un sol, un re bemol". Este que está contando los compases o está distraído, da la nota siempre demasiado tarde, y como está al costado del director, y a doce metros del cantante, el público se da cuenta de la falta y del remedio siempre antes que el artista. El inconveniente de colocar el director al fondo de la orquesta, hace que jamás haya conjunto. Es un vaivén continuo. Esos señores pretenden que el director debe ver toda la orquesta: justamente ocurre lo contrario. Es indispensable que todos los ejecutantes vean a aquel que los dirige.

Otra cosa: suponed que un artista se encuentra un día mejor dispuesto que otras veces. Que se siente inspirado. Que quiere, en una frase más sentida, dete-

nerse o apresurarse, de una manera desapercibida por el público, pero permitida por las leyes del compás. ¡Imposible! Eso sería Arte, y aquí hacemos mecánica, hoy como ayer, y mañana como hoy, y así durante treinta días consecutivos. No se dan más que tres óperas en una temporada; cuatro a lo más; frecuentemente dos.

Un efecto bastante buscado, que yo considero del peor gusto, es el de un pianissimo exagerado que hace perder a veces su tono al cantante, y que es seguido de un crescendo y de un fortissimo de toda la orquesta (ochenta músicos) que cubren la voz del pobre diablo. Sólo se oyen los metales. Esto no es verdad, ésto sólo puede existir para una tempestad o cuando la orquesta toca sola.

Es hermoso, cuando se mira un campo de trigo, seguir las dulces ondulaciones que causa un ligero céfiro; las espigas que se inclinan con gracia. Eso da más vida y encanta más la vista que la uniformidad de las espigas siempre tiesas. Os figurais el efecto de un huracán sobre ese campo!

Pasa lo mismo con el oído: esos crescendos intempestivos, son simplemente manchas de tinta en jarras de leche.

Pregunte a un director de orquesta, en Italia, si tal es un buen director: "Oh, —responderá— ¡Ya lo creo! Ha hecho una ópera". Respuesta absurda. ¿Es que hay analogía entre componer y dirigir?

Partiendo de Beethoven, el más detestable director de orquesta de su tiempo, se llega al maestro Giuffra, bien conocido en Génova como compositor de misas magníficas, que jamás ha sabido dirigir".

Tan sólo una obra conocemos de la producción de Luis Preti. En ella revela un buen dominio de la escritura vocal. Posiblemente, su obra sinfónica, que estamos en vías de hallar, nos revele la presencia de un compositor de cierta envergadura, a la altura de sus merecimientos como director de orquesta.

OBRAS: *"Primera Sinfonía"*. — Para orquesta. — Estrenada en 1856. — No hemos hallado la partitura.

El 20 de diciembre de 1856 se realiza en el Teatro Solís la función a beneficio del director de orquesta Luis Preti, en la cual la compañía lírica que encabeza Sofía Vera Lorini interpreta la ópera de Verdi "La Traviata". En dicha oportunidad se da a conocer la Primera Sinfonía de Preti.[127] Por más que en la época, como hemos dicho reiteradamente, se estila llamar Sinfonía a las oberturas sinfónicas en un sólo movimiento, no descartamos la posibilidad que fuera ésta una Sonata para orquesta, esto es, una verdadera Sinfonía, toda vez que Preti estaba preparado técnicamente para enfrentarse con esta forma por la que tenía evidente predilección. Recuérdese una vez más que a él le debemos la primera versión de una Sinfonía de Beethoven, en Montevideo. De todas maneras y hasta tanto no aparezca la partitura de esta obra, todo queda dicho a beneficio de inventario.

"Cuadrillas". — Para orquesta. — Estrenada en 1856. — No hemos hallado la partitura.

En la misma función en que se estrena la Sinfonía a la que nos hemos referido precedentemente, Luis Preti da a conocer también unas cuadrillas "dedicadas a los niños orientales".

"La Locura". — Cuadrillas para orquesta. — Estrenada en 1857. — No hemos hallado la partitura.

El 5 de marzo de 1857, Luis Preti estrena estas cuadrillas dedicadas a la eminente actriz de zarzuelas Matilde Duclós, en el Teatro Solís. Esta vez, Preti usa su nombre de pila en los programas de la época: "La orquesta tocará la cuadrilla nueva compuesta por el profesor D. Liberal Preti, y dedicada á la actriz D.ª Matilde Duclós, titulada LA LOCURA".[128]

"Il Silfo". — Polca variada para canto y piano. — Impresa en Montevideo por la Litografía Wiegeland. — Ejemplar existente en la colección de Lauro Ayestarán. — Véase figuras 170 y 179.

Sobre texto en italiano, desarrolla Luis Preti esta Polca para canto con tres variaciones y una Coda. La letra, indudablemente por error del autografista, se halla a veces incorrectamente distribuída bajo la línea melódica e, incluso, le falta alguna que otra sílaba a las palabras. Más que un proceso de variación ornamental en la que el tema debe reconocerse en las sucesivas y completas exposiciones, trátase aquí de una paráfrasis del tema, libre aunque bien equilibrada, con el número de compases exactamente igual en cada una de las supuestas variaciones. Las complejidades más o menos inútiles en las largas vocalizaciones de su Coda final, revelan de todas maneras el buen conocimiento del "bel canto" que poseía el director que inauguró el Teatro Solís.

27. César Dominicetti. — Ocasionalmente actúa en Montevideo el maestro italiano César Dominicetti, en 1855, al frente de la orquesta de la compañía lírica que encabeza Sofía Vera Lorini. Era un excelente conductor, según se desprende de la crónica periodística de la época, y su nombre entre el grupo de los Precursores uruguayos debe figurar por cuanto colaboró en un himno estrenado en Montevideo sobre un importante acontecimiento político nacional y dió a conocer una Sinfonía suya en el correr de ese año.

OBRAS: *"Himno Patriótico"*. — "Con motivo de la sincera unión de los antiguos partidos de la República". — Letra de "un joven oriental" (¿Fernando Quijano?). — Estrenado en 1855. — No hemos hallado la partitura.

Durante el mandato de Venancio Flores, elegido para completar el período presidencial de Giró, se organiza en el mes de agosto de 1855 la llamada "revolución de los Conservadores" que determina el derrocamiento del primero y la ascención al poder de Luis Lamas mediante un pacto transitorio de fusión entre los partidos blanco y colorado, que se concreta el mes de octubre en la constitución de la "Unión Liberal".[129]

Sobre este importante acontecimiento político escribe el director de orquesta del Teatro San Felipe, César Dominicetti, el Himno Patriótico de referencia que se ejecuta antes de la representación de la ópera "Rigoletto" de Verdi por la Compañía que encabeza la soprano Sofía Vera Lorini en la noche del 16 de Setiembre de 1855. No tenemos noticia de que este himno haya sido editado.

El anuncio de la época establece que dicho himno ha sido "escrito por un jóven oriental con motivo de la sincera union de los antiguos partidos de la República, en 29 de agosto pasado, y puesto en musica por el maestro director de orquesta Sr. Dominicetti. La empresa lírica congratúlase en poder por este medio contribuir para solemnizar aquel grandioso resultado del movimiento popular del 28 de Agosto del pasado mes".[130]

Es de recordar que el seudónimo de "Un joven oriental" correspondía, en la época de la Guerra Grande, a Fernando Quijano. Sin embargo en 1855, Quijano no era ya, precisamente, joven y el anuncio no aclara mayor cosa. De todas maneras, queda planteada la posibilidad de que haya sido éste, el autor de su letra.

"Sinfonía". — Para orquesta. Estrenada en 1855. — No hemos hallado la partitura.

El 7 de octubre de 1855, se estrena en el Teatro una Sinfonía de César Dominicetti, bajo la dirección de su autor.[131] Se trata, a nuestro entender, de una de las tantas Oberturas que corrían siempre en los programas de la época bajo la advocación de Sinfonías, tal como hemos podido constatar en el Archivo Debali en casos similares.

28. Santiago Ramos. — En 1854, Fernando Quijano conjuntamente con el empresario argentino Soria, contrata en Cádiz la primera compañía estable de zarzuelas que llega al Río de la Plata. Al frente de la orquesta de este conjunto, que se presenta por primera vez al año siguiente, venía el director de orquesta Santiago Ramos que estrena una Obertura suya intitulada "Homenaje a Montevideo".

Santiago Ramos era, además, director, presumiblemente en Cádiz, de una colección musical por subscripciones, que ofrece a los aficionados montevideanos con estas palabras: "ALBUM MUSICAL. Coleccion de las mejores piezas de música modernas del repertorio italiano y español, zarzuelas, canciones, piezas de baile, etc., etc., arregladas para piano, bajo la direccion de D. Santiago Ramos, director de música de la Compañía española. BASES. 1.ª Esta publicacion sale á luz dos veces al mes, por entregas de 8 pájinas, en buen papel y perfecta litografia. 2.ª Todas las piezas están arregladas á una ejecucion mediana en el piano, para ponerlas al alcance de todos los aficionados. 3.ª Cada seis meses se dan á los suscritores cuatro

pajinas, gratis, para completar el número de ciento de que debe constar cada volúmen y una cubierta con el índice de las piezas contenidas en él. 4.ª El precio de suscricion en Montevideo es de 15 rls. mensuales y 30 por trimestre, adelantados en uno y otro caso".[132]

Su actuación en Montevideo se desarrolla durante los años 1855 y 1856 y nos deja una obra orquestal dedicada a nuestra ciudad.

OBRAS: *"Homenaje a' Montevideo"*. — Obertura para orquesta. — Estrenada en 1856. — No hemos hallado la partitura.

En la función realizada en la Casa de Comedias el 8 de marzo de 1856, Santiago Ramos da a conocer esta Sinfonía —léase Obertura— para orquesta, intitulada "Homenaje a Montevideo".[133]

29. Clemente Castagneri. — El maestro italiano Clemente Castagneri, en su rápido paso por Montevideo, da a conocer una obra suya en 1857. Actúa luego, largamente, en ambas orillas del Plata y en 1860 estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires su cantata "Los Hijos del Sol". A su actuación como director de orquesta, nos hemos referido en la página 262 del presente volumen. Como no nos han llegado las partituras de sus obras, no nos podemos referir a él, en cuanto a su calidad de compositor.

OBRAS: *"Sinfonía"*. — Para orquesta. — Estrenada en 1857. — No hemos hallado la partitura.

En la función de despedida del célebre tenor Enrique Tamberlick, que tiene lugar en el Teatro Solís el 30 de enero de 1857, el director de orquesta Clemente Castagneri, estrena esta obra que, presumiblemente, sea una Obertura sinfónica. Los comentarios de la prensa montevideana son altamente elogiosos: "esa sinfonía tan grandiosamente desplegada y ejecutada con tanto esmero, que nos ha dado una idea del Sr. Castagneri como compositor".[134]

30. Oscar Pfeiffer. — A mediados de octubre de 1858 desembarca en Montevideo el pianista Oscar Pfeiffer, hijo de la célebre exploradora y geógrafa Ida Pfeiffer, llegado a bordo de "La Camilla", de Río de Janeiro. Al bajar a tierra anuncia a los diarios de la época que ha nacido en Montevideo y que, educado musicalmente en Alemania, vuelve a su país natal para revelar a sus compatriotas que su calidad de virtuoso del piano, ha hecho que su nombre figurara en Europa a la altura del de Thalberg y del de Liszt. Por distintos conductos hemos podido reconstruir con bastante precisión la vida y la obra de este músico nuestro, sin lugar a dudas, el oriental mejor preparado técnicamente entre el grupo de los Precursores.

Pfeiffer había nacido en Montevideo hacia el 1824 y era hijo del abogado Pfeiffer, de Lemberg y de Ida Reyer de Pfeiffer, oriunda de Viena. Su madre, nacida en 1797 había casado con Pfeiffer en 1820 y emprendieron juntos un viaje por Sud América un año antes del nacimiento de Oscar en Montevideo, retornando casi de inmediato a Europa. A la muerte del Doctor Pfeiffer, en 1842, su esposa Ida dedicóse a una misión insólita para una mujer en esa época: el viaje geográfico, que había de llevarla en un largo periplo por todo el mundo, incluso hasta las nacientes del Amazonas, y acarrearle la muerte en última instancia. Fué publicando además, periódicamente, numerosos libros con sus observaciones: "Viaje de una vienesa a Tierra Santa", en 1844, "Viaje de una mujer alrededor del mundo" en 1850, etc. En 1856 fué presentada por el célebre geógrafo Víctor Adolfo Malte-Brun a la Sociedad de Geografía de París que, por unanimidad de votos la designó miembro honorario de la misma y le concedió una medalla especial. En esa oportunidad, Malte-Brun, reveló que Ida Pfeiffer había recorrido 32.000 millas geográficas, aportando en sus libros notable información científica. En esa fecha emprendió su último viaje, contrayendo "unas fiebres" en Madagascar y falleciendo a consecuencia de ello, en Viena, a fines de 1858, cuando su hijo Oscar se presentaba en Montevideo. Su obra fué reconocida en Europa como muy importante en las disciplinas geográficas y su nombre y aventurada vida se recuerdan en diccionarios e historias universales.

Al llegar a Montevideo, en 1858, Oscar Pfeiffer visitó la redacción de "La Nación", la que publicó al día siguiente este comentario: "*El Sr. Oscar Pheiffer* — Ayer anunciamos el arribo de este caballero á nuestra capital, procedente de Rio Janeiro, y hoy tenemos el sumo gusto de anunciar al público, que esta celebridad artística, cuya reputación es Europea, pues asi lo vemos consignado en varios diarios de aquellas rejiones, *es hijo de este pais formado y educado en Alemania*. El Sr. Oscar tuvo ayer la amabilidad de hacer una visita a esta redaccion y entregar una carta del caballero Luis Antonio Navarro de Andrade, redactor en gefe del *Diario do Rio Janeiro* en la que aquel señor dice lo siguiente...". Entre los párrafos de esta carta, destacamos lo que sigue: "Partiendo el señor Pheiffer para Montevideo y Buenos Aires, siendo portador de esta carta para vds. les pido que lo distingan y lo recomienden á los demás cólegas Orientales, como *compatriota que son vds, pues él ha tenido la fortuna de nacer en Montevideo*".[135]

Oscar Pfeiffer, nacido, pues, en Montevideo, fué formado musicalmente en Alemania. A edad temprana recorrió Europa en largas giras de concierto, con brillante éxito. Así, pudo decir su empresario en ocasión de su primer concierto en Montevideo: "La fama Universal que precede á este sin igual artista condecorado por la mayor

parte de los soberanos de Europa, escusa á la empresa de encomiar el mérito de esta celebridad".[136]

Al comienzo de la década 1850-1860, Pfeiffer se lanzó a recorrer el mundo llegando a México a fines de 1855. Su triunfo fué realmente asombroso al punto de que a fines de siglo todavía se recordaban las ejecuciones de este virtuoso: "Pfeiffer fué evidentemente superior a Herz, cuya escuela no era comparable con la de los modernos principes del piano a cuyo frente se hallaban Liszt y Thalberg"... "Pfeiffer, al rarísimo mérito de la composición elevada, unió el de una ejecución asombrosa en cuanto a su delicadeza, corrección y elegancia. Este pianista excelente dejó imperecedera memoria de su inspiración y de la brillantez de sus efectos en el piano que como pocos dominó con sus dedos tan fuertes y tan flexibles, como el mejor acero; muy admirado fué, y aún hay en México [se escribía ésto en 1895] quien lo recuerde en el *tour de force* de tocar la Tarantela de Doeheler, en octavas, tercias, cuartas, quintas y sextas, que como contraste requieren un movimiento ligero, igual prontísimo, no ya de los dedos, sino exclusivamente de la muñeca; bien se podía mirar el brazo de Pfeiffer; estaba tan inmóvil como si hubiera pertenecido a una estatua de mármol. En su último concierto, el 27 de marzo en el Nacional, Pfeiffer tocó tres piezas suyas: un Andante y Rondó para piano y orquesta, una fantasía sobre un tema favorito de Lucrecia, y otro para dos pianos sobre una Cavatina de Ernani, en cuya ejecución acompañó al gran pianista el distinguido profesor don Tomás León".[137]

Hacia el 1858 emprendió una gira por el continente sudamericano presentándose en Río de Janeiro en tres grandes conciertos durante el mes de marzo de ese año. La crítica musical carioca reconoció en él "un ingenio extraordinario en la ejecución brillante; expresión y maestría en el colorido y especialmente una enorme habilidad en piezas escritas para la mano izquierda".[138]

El 4 de noviembre de 1858 actúa por primera vez en Montevideo, su ciudad natal, desde el escenario del teatro Solís en un memorable concierto en el que ejecuta una "Gran Fantasía dramática sobre temas de Lucrecia Borgia" de su producción, "El Bananero" de Gottschalk, "Recuerdos de Nápoles" de Doeheler (con los que asombrara al público mexicano hacía tres años) y una Introducción y Variaciones sobre el Carnaval de Venecia "composición del señor Pfeiffer y ejecutada por él mismo". Su éxito fué inmenso y un cronista de la época volcó su impresión en estas palabras: "El Sr. Pfeiffer es para nosotros un artista de génio y corazon. Sentado delante de su piano, se entusiasma y hace participar al espectador de ese mismo entusiasmo comunicándole los sentimientos, por medio de las notas con una delicadeza y dulzura inesplicables".[139]

El Presidente de la República, Gabriel A. Pereira, lo invita a la Casa de Gobierno y organiza allí un concierto del gran pianista quien esta vez ejecuta variaciones suyas y de Thalberg sobre las óperas "Ernani", "Lucrecia Borgia" y "Elixir de amor".[140] En el teatro San Felipe redita su éxito inicial en dos conciertos realizados el 11 de noviembre y el 2 de diciembre de ese mismo año; en este último da a conocer sus Variaciones para la mano izquierda sobre un tema original y en ambos ejecuta a dos pianos con el virtuoso francés Arthur Loreau radicado en Montevideo.

Tenía Pfeiffer en ese entonces 34 años de edad y hallábase en la cumbre de su carrera de virtuoso y compositor. Destacábase por la limpieza y brillo de su juego técnico y fué, hasta la llegada de Goottschalk en la década 1860-70, el más grande pianista que pisó nuestras tablas, ya que Segismundo Thalberg, desdichadamente no había podido concertar en 1855 una actuación en Montevideo, en donde se hallaba de paso. A fines de 1858 Pfeiffer se presentó en Buenos Aires y radicóse definitivamente allí dedicándose a la enseñanza del piano y a la composición. En varias oportunidades organizó giras de concierto por todo el continente, volviendo, por ejemplo, a Río de Janeiro en 1882; su audición en el Club Beethoven de esta ciudad fué sin embargo, de escasa resonancia; el gran pianista entraba en la decrepitud de su brillante técnica, que era justamente lo que le defendía y retornó de inmediato a Buenos Aires donde terminó sus días el 4 de agosto de 1906. La nota necrológica de "La Nación" bonaerense de la época, decía así: "Oscar Pfeiffer. El infortunado artista que un dia fué eximio en el arte del piano, ha muerto ayer en Belgrano, á los 82 años de edad, olvidado i pobre".[141]

Conocemos de él dos partituras: su fantasía de concierto sobre la escena y danza morisca de "Aída" de Verdi editada por Monguillot en Buenos Aires, y las Variaciones sobre el aria "Ombra leggera" de la ópera "Dinorah" de Meyerbeer editada por Sydow en Río de Janeiro. Tienen ambas las virtudes y defectos de toda esta literatura pianística a la que rindió pleitesía Liszt en sus años mozos y que llegó a su cumbre de discutible buen gusto con Herz, Thalberg y Gottschalk. Las páginas de Pfeiffer que obran en nuestro archivo, se destacan por su sólida escritura pianística y su inventiva en la artesanía de la paráfrasis; a parte de ello, son más o menos vacías de sustantividad sonora. En pocas palabras: en nada desmerecen pero en nada superan a la escritura de la época en este género tan popular.

Su figura de cabal virtuoso del piano, cumple en el Río de la Plata una función más importante que la de compositor, abriendo la nueva era de la ejecución "de bravura" en un ambiente, aldeano todavía, de minués y contradanzas con su simple bajo "a la tónica-

dominante". En ese sentido, Pfeiffer es un adelantado instrumental digno del mayor respeto.

OBRAS: *"Andante y Rondó"*. — Para piano y orquesta. — Estrenado en México en 1855. — No hemos hallado la partitura.

A fines de 1855, Oscar Pfeiffer dió a conocer en sus conciertos en la ciudad de México, esta página para piano y orquesta conjuntamente con las dos que siguen a continuación.

"Variaciones sobre un tema de la ópera "Ernani" de Verdi". — Para dos pianos. — Estrenada en México en 1855 y en Montevideo en 1858. — No hemos hallado la partitura.

En ocasión de su presentación en México en 1855, Oscar Pfeiffer dió a conocer estas Variaciones, acompañado en un segundo piano por el distinguido compositor y pianista mexicano Tomás León, uno de los adelantados del nacionalismo musical de su país. El 11 de noviembre de 1858, en su segunda presentación en el teatro San Felipe de Montevideo, repite esta obra, arreglada en esta oportunidad para un sólo piano.

"Gran fantasía dramática sobre temas de la ópera "Lucrecia Borgia" de Donizetti". — Para piano. — Estrenada en México en 1855 y en Montevideo en 1858. — No hemos hallado la partitura.

A igual que en la anterior, esta obra, estrenada en México en 1855, fué dada en Montevideo en el Teatro Solís, el 4 de noviembre de 1858.

"Introducción y variaciones sobre El Carnaval de Venecia". — Para piano. — Estrenada en Montevideo en 1858. — No hemos hallado la partitura.

En el concierto ofrecido en el Teatro Solís el 4 de noviembre de 1858, Oscar Pfeiffer estrena esta página, según se deduce del siguiente anuncio: "Finalizará tan brillante, nueva y escojida funcion con la Introducción y variaciones sobre EL CARNAVAL DE VENECIA — Composicion del señor Pfeiffer y ejecutada por el mismo".[142]

"Dúo a dos pianos sobre temas de la ópera "Norma" de Bellini". — Para dos pianos. — Estrenada en Montevideo en 1858. — No hemos hallado la partitura.

En el precitado concierto del 11 de noviembre de 1858, Oscar Pfeiffer y Arturo Loreau, pianista francés radicado en Montevideo, dan a conocer esta obra del primero, sobre la que la crítica de esa época se extiende en favorable comentario.

"Variaciones para la mano izquierda sobre un tema original". — Para piano. Estrenado en Montevideo en 1858. — No hemos hallado la partitura.

El 2 de noviembre de 1858, desde el escenario del teatro de San Felipe, ex Casa de Comedias, Oscar Pfeiffer estrena estas variaciones.

"Fantasía sobre el aria de Dinorah, de la ópera "El perdón de Ploermel" de Meyerbeer". — Opus 27. — Para piano. — Impreso por F. Sydow, en Río de Janeiro.— Existente en la Colección de Lauro Ayestarán. — Véase figuras 181 a 184.

En la colección "Perolas e diamantes" que tiraba en Río de Janeiro la casa editorial "V. Sydow e C.ª", aparece esta página de Oscar Pfeiffer que lleva el número 27 dentro de su producción. Esta paráfrasis de concierto sobre el aria "Ombra leggera" de la ópera "El Perdón de Ploermel" o "Dinorah" de Meyerbeer, responde al principio más elemental de la variación ornamental; en ningún momento se observará la ornamentación polifónica y mucho menos la amplificación temática, complejos recursos que supondrían un pensamiento musical más audaz y pretencioso. Sin embargo, el orden de la variación ornamental que exige que el tema sea presentado íntegramente pero con toda clase de variantes rítmico-melódicas en las sucesivas exposiciones, no se cumple de una manera cabal. El compositor se florea libremente a lo largo de toda el aria, reiterando a veces un motivo de la misma con duplicaciones de cuartas (pág. 2) o sextas (pág. 5), intercaladas con rápidas escalas a manera de libres cadencias. La obra se clausura con un "piú animato" que, sin la síntesis de una Coda, viene a ser una simple fórmula conclusiva.

La escritura pianística es excelente, dentro de la técnica de la paráfrasis y revela un conocimiento superior de los recursos pianísticos en el medio en que fué escrita.

"Fantasía sobre la Introducción y Danza de los pequeños esclavos moriscos del segundo acto de la ópera "Aída", de Verdi". — Opus 29. — Para piano. — Impreso por "G. Monguillot" en Buenos Aires. — Existente en la colección de Lauro Ayestarán.

Bajo el título "Aida / de Verdi / Illustration / par / Oscar Pfeiffer", nuestro compositor publicó en Buenos Aires, en el último cuarto del pasado siglo, esta partitura. En ella se repite el mismo esquema formal que observáramos en la obra precedente. Ilustración, paráfrasis, fantasía, son pretextos similares para tratar libremente en compleja escritura pianística, las arias memorables. No es la de Pfeiffer ni mejor ni peor que las inútiles paráfrais de los Thalberg, Herz, Gottschalk y aún Liszt (en su primera etapa) que inundan los programas de concierto de todo el siglo XIX.

31. Luis Cavedagni. — El 20 de junio de 1858, se presenta en el Teatro Solís una compañía lírica encabezada por el tenor Luis

Lelmi e integrada, entre otros, por el barítono Luis Cavedagni y su esposa Teresina Bagetti. En esa temporada se estrena la ópera de Donizetti "Don Sebastián" en la cual le corresponde a Cavedagni el papel de Don Juan.

Radicado luego en Montevideo, Cavedagni da a conocer algunas partituras suyas y viaja continuamente a Buenos Aires para intervenir en las funciones del antiguo Teatro Colón. Hacia el 1874, el Presidente Gill del Paraguay, lo invita a reorganizar las bandas militares de la Asunción. A partir de esa fecha, Cavedagni se instala definitivamente en aquel país, donde alcanza ejemplar notoriedad como compositor y director de conjuntos instrumentales, al punto de que se le encarga de revisar el Himno Nacional del Paraguay, letra de Francisco Acuña de Figueroa y música de Francisco José Debali, al decir del propio transcriptor.

Una noticia del "Montevideo Musical" de 1903, demuestra que en esa fecha, Cavedagni, que tenía entonces 85 años de edad, acababa de componer una opereta bufa "Eutiquio y Sinforosa" en la Asunción.[143] Es la última referencia que de él poseemos.

Durante su permanencia en Montevideo en los años 1858 y 1859, Cavedagni, dió a conocer dos obras suyas sobre las cuales nos extendemos en los párrafos siguientes:

OBRAS: *"Marcha militar oriental el 4 de octubre"*. — Para orquesta. — Estrenada en 1858. — No hemos hallado la partitura.

El 21 de octubre de 1858 en la función ofrecida por la Compañía de comedias y zarzuelas españolas que encabeza Matilde Duclós, a beneficio del barítono Luis Cavedagni se estrena una "GRAN MARCHA MILITAR ORIENTAL EL 4 DE OCTUBRE / Compuesta por el beneficiado y dedicado al primer batallón de Guardias Nacionales".[144]

Los comentarios de la prensa fueron altamente calurosos y ligeramente incoherentes por ausencia de una correcta puntuación: "Soberbia imponente es la Marcha Oriental el 4 DE OCTUBRE, composicion del Sr. Cavedagni que hemos oido ensayar, es de un brillante efecto, particularmente cuando se oye un paso de redoblante que anima y electriza, su estilo marcial infunde en el alma sentimientos elevados.[145]

"España". — Bolero para orquesta. — Estrenado en 1858. — No hemos hallado la partitura.

En la misma función en que se estrena la marcha precedente, Luis Cavedagni da a conocer un Bolero que comenta con estas palabras el mismo cronista: "El Bolero es tambien en su género cuanto se puede desear en elegancia, brillo y orijinalidad, esta espresada la

gracia española con tanta propiedad que cree uno hallarse en las felices rejiones de nuestra madre patria".

"La bendición de las banderas orientales". — Alegoría para canto y orquesta. — Estrenada en 1859. — No hemos hallado la partitura.

El 30 de octubre de 1859, el cantante y compositor Luis Cavedagni, radicado en Montevideo desde hacía un año, estrenó esta alegoría que entonaron su esposa Teresina Baggetti, el tenor Luis Lelmi y varios cantantes de la compañía lírica que actuaba a la sazón en el Teatro Solís.[146]

(1) Fernando Gutiérrez: *"Porongos (Su primera etapa)"*. Montevideo, 1925.
(2) "En nueve de Mayo de mil ochocientos trece: Se sepultò en el Cementerio de esta Iglesia Matriz D.n Juan José de Sostoa Presbitero Beneficiado Substituto de esta Iglesia Matriz de Montevideo, q.e muriò hoy, natural de la Villa de Eivar en el obispado de Calahorra, y Lacalzada, hijo legitimo de D.n Domingo de Sostoa, y de D.a Maria Cruz de Zuloaga Vecinos de la Villa de Eivar; dejò de Albaceas à D.n Domingo Oroña, y D.n Juan Zuloaga. Entierro mayor, y p.r verdad lo firmè". [*"Libro 6.º de Difuntos de la Yglesia Matriz de Montevideo"*, fol. 180. Archivo de la Iglesia Matriz. Montevideo].
(3) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XVI, fol. 102. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(4) Libro 603. Fondo Ex-Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(5) Programa impreso en seda, por la Imprenta de la Caridad. *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XIV, fol. 242. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(6) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XVII, fol. 69. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(7) Impreso de la Imprenta de la Caridad. *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XIX, fol. 401. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(8) *"El Universal"*, Montevideo, 18 y 19 de abril de 1831.
(9) *"El Universal"*, Montevideo, 16 de noviembre de 1832.
(10) *"El Universal"*, Montevideo, 21 de noviembre de 1832.
(11) *"El Universal"*, Montevideo, 27 de noviembre de 1832.
(12) *"El Nacional"*, Montevideo, 11 de junio de 1840.
(13) *"El Nacional"*, Montevideo, 23 de mayo de 1842.
(14) *"El Universal"*, Montevideo, 25, 26 de marzo de 1830.
(15) Mariano G. Bosch: *"Historia del teatro en Buenos Aires"*, pág. 280. Buenos Aires, 1910.
(16) *"El Indicador"*, Montevideo, 19 de agosto de 1831 y *"El Universal"*, Montevideo, 25, 27, 29 y 31 de agosto de 1831.
(17) Isidoro De-María: *"Tradiciones y recuerdos. Montevideo Antiguo"*, libro III, págs. 143 a 147. Montevideo, 1890.
(18) *"El Universal"*, Montevideo, 31 de enero de 1838.
(19) Vincenzo Cernicchiaro: *"Storia della musica nel Brasile"*, pág. 461. Milano, 1926.
(20) *"El Universal"*, Montevideo, 25, 26 de enero de 1830.
(21) *"El Caduceo"*, Montevideo, 30 de noviembre de 1830.
(22) *"El Universal"*, Montevideo, 23, 24 de marzo de 1831.
(23) *"El Universal"*, Montevideo, 7 de febrero de 1832.
(24) *"El Universal"*, Montevideo, 15 de enero de 1833.
(25) Raúl H. Castagnino: *"El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas"*, pág. 128. Buenos Aires, 1944.
(26) *"El Investigador"*, Montevideo, 25 de mayo de 1833.
(27) *"El Investigador"*, Montevideo, 20 de julio de 1833.
(28) *"El Universal"*, Montevideo, 27 de agosto de 1833.
(29) *"El Universal"*, Montevideo, 22 de setiembre de 1837.
(30) *"El Universal"*, Montevideo, 13 de octubre de 1837.
(31) Mariano G. Bosch: *"Historia del teatro en Buenos Aires"*, op. cit. pág. 281.
(32) Juan de la Ermita: *"Don Luis Pablo Rosquellas"*, artículo aparecido en el "Boletín de la Sociedad Geográfica Sucre", tomo XXXVI, Nos. 371 a 373, págs. 13 en adelante. Sucre, octubre de 1941.
(33) José A. Wilde: *"Buenos Aires desde setenta años atrás"*, pág. 67. Buenos Aires, 1881.
(34) *"El Caduceo"*, Montevideo, 16 de setiembre de 1830.

(35) *"El Universal"*, Montevideo, 10, 11 de setiembre de 1830.
(36) *"El Caduceo"*, Montevideo, 30 de noviembre de 1830.
(37) *"El Universal"*, Montevideo, 21, 22 de octubre de 1831.
(38) *"El Universal"*, Montevideo, 31 de agosto de 1831.
(39) *"El Universal"*, Montevideo, 10 de enero de 1833.
(40) *"El Universal"*, Montevideo, 1.° de junio de 1837.
(41) *"El Nacional"*, Montevideo, 16 de febrero de 1842.
(42) Mariano G. Bosch: *"Historia del Teatro en Buenos Aires"*, pág. 167. Buenos Aires, 1910.
(43) *"El Universal"*, Montevideo, 1.° de diciembre de 1832.
(44) *"El Investigador"*, Montevideo, 20 de julio de 1833.
(45) *"Libro de Actas, Reglamentos, Resoluciones, comunicaciones y demás actos oficiales de la Comisión Censora y Directiva del Teatro"*, fol. 11. "Manuscritos Históricos del Uruguay", vol V, años 1840 a 1882. Biblioteca Nacional. Montevideo.
(46) Expediente en caja 880. Fondo Ministerio de Gobierno. Archivo General de la Nación. Montevideo. Transcrito en el artículo de Edmundo J. Favaro: *"Ensayo histórico sobre los antecedentes del Himno Nacional"*, aparecido en el "Boletín Latino Americano de Música", año IV, tomo IV, pág. 587. Bogotá, diciembre de 1938.
(47) *"El Nacional"*, Montevideo, 18 de setiembre de 1841.
(48) *"El Universal"*, Montevideo, 25 de setiembre de 1836.
(49) *"El Universal"*, Montevideo, 2 de diciembre de 1836.
(50) *"El Universal"*, Montevideo, 8 de julio de 1837.
(51) Véase nota N.° 46.
(52) José Antonio Wilde: *"Buenos Aires desde setenta años atrás"*, pág. 144. Buenos Aires, 1881.
(53) Santiago Calzadilla: *"Las beldades de mi tiempo"*, págs. 33 y 34. Buenos Aires, 1891.
(54) Antonio Zinny: *"Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay"*, pág. 495. Buenos Aires, 1883.
(55) *"El Iniciador"*, Montevideo, 1 de julio de 1838.
(56) *"El Iniciador"*, Montevideo, 1 de junio de 1838.
(57) *"El Nacional"*, Montevideo, 7 de marzo de 1839.
(58) *"El Nacional"*, Montevideo, 3 de agosto de 1839.
(59) *"El Nacional"*, Montevideo, 14 de agosto de 1839.
(60) *"La Prensa"*, Buenos Aires, Sección II, del 23 de setiembre de 1945.
(61) *"El Nacional"*, Montevideo, 1 de diciembre de 1841.
(62) *"El Nacional"*, Montevideo, 19 de enero de 1842.
(63) *"El Nacional"*, Montevideo, 22 de febrero de 1842.
(64) *"El Nacional"*, Montevideo, 30 de setiembre de 1842.
(65) *"El Nacional"*, Montevideo, 14 de noviembre de 1842.
(66) *"La Abeja del Plata"*, Montevideo, 5 de agosto de 1837.
(67) *"El Nacional"*, Montevideo, 19 de enero de 1839.
(68) Diploma fechado en Milán el 26 de octubre de 1820, sobre los servicios prestados por Francisco José Debali. Inventario: N.° 900. Archivo Debali. Montevideo.
(69) *"El Nacional"*, Montevideo, 20 de setiembre de 1845.
(70) José María Fernández Saldaña: *"Fichas para un diccionario uruguayo de biografías"*, tomo I, pág. 214. Montevideo, 1945.
(71) Vincenzo Cernicchiaro: *"Storia della musica nel Brasile"*, pág. 463, Milano, 1926.
(72) *"Biografía de F. J. Debali, por su hijo José Debali"*, manuscrito en el Archivo Debali, Montevideo.
(73) *"La Nación"*, Montevideo, 15 de enero de 1859.
(74) *"El Constitucional"*, Montevideo, 20 de abril de 1839.
(75) Antonio N. Pereira: *"Recuerdos de mi tiempo"*, pág. 56. Montevideo, 1891.
(76) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 4 de agosto de 1848.

(77) ANTONIO ZINNY: *"Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay"*, pág. 214. Buenos Aires, 1883.
(78) JOSUÉ T. WILKES: *"Un Discurso sobre la música bajo el gobierno de Rosas, seguido del comentario gráfico musical que motiva acerca del Cielito"*, en el *"Boletín Latino Americano de Música"*, año IV, tomo IV, págs. 292 y 293. Bogotá, diciembre de 1938.
(79) Pasaporte presentado el día 14 de julio de 1838: "Antonio Aulés - Barcelona". *"El Universal"*, Montevideo, 16 de julio de 1838.
(80) Carta de Antonio Aulés al Presidente de la República Oriental Don Manuel Oribe, fechada en Buenos Aires el 13 de setiembre de 1845. Archivo de Francisco Lasala en poder de su nieto el arq. Francisco Lasala. Montevideo. (Comunicada por el historiador Mateo J. Magariños de Mello).
(81) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 18 de octubre de 1851.
(82) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 1.° de octubre de 1856.
(83) *"El Nacional"*, Montevideo, 31 de agosto de 1841.
(84) *"El Nacional"*, Montevideo, 18 de setiembre de 1841.
(85) *"El Nacional"*, Montevideo, 28 de setiembre de 1841.
(86) Carta de Marcos Rincón a Francisco Lasala, fechada en Asencio el 2 de abril de 1848. Archivo de Francisco Lasala en poder del arq. Francisco Lasala. Montevideo.
(87) *"El Nacional"*, Montevideo, 16 de febrero de 1842.
(88) *"El Nacional"*, Montevideo, 29 de enero de 1842.
(89) CARLOS VEGA: *"Música Sudamericana"*, págs. 108 y 109. Buenos Aires, 1946.
(90) *"El Nacional"*, Montevideo, 25 de febrero de 1842.
(91) RAÚL H. CASTAGNINO: *"El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas"*, pág. 172. Buenos Aires, 1944.
(92) *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XII, fol. 424. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(93) *"El Aguacero"*, Montevideo, 19 de julio de 1823.
(94) EDMUNDO J. FAVARO: *"Ensayo histórico sobre los antecedentes del Himno Nacional"*, en *"Boletín Latino Americano de Música"*, año IV, tomo IV, pág. 623. Bogotá, diciembre de 1938.
(95) *"El Nacional"*, Montevideo, 15 de abril de 1845.
(96) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7 de julio de 1848.
(97) *"El Iris"*, tomo I, entre páginas 64 y 65. Montevideo, noviembre de 1848.
(98) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 26 y 31 de enero de 1848.
(99) *"El Indicador"*, Montevideo, 26, 27 y 28 de setiembre de 1831.
(100) EDMUNDO J. FAVARO: op. cit., pág. 603.
(101) *"El Universal"*, Montevideo, 16 de febrero de 1833.
(102) *"El Universal"*, Montevideo, 2 de diciembre de 1836.
(103) RAÚL H. CASTAGNINO: op. cit., pág. 171.
(104) Ibidem.
(105) SANTIAGO ANTONIO WILDE: *"Buenos Aires desde setenta años atrás"*, pág. 59. Buenos Aires, 1881.
(106) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 27 de diciembre de 1845.
(107) RAÚL H. CASTAGNINO: op. cit., pág. 172.
(108) MANUEL BILBAO: *"Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días"*, págs. 207, 208 y 209. Buenos Aires, 1902.
(109) *"Eco de la Juventud Oriental"*, Montevideo, 25 de junio de 1854.
(110) *"El Universal"*, Montevideo, 24 y 25 de diciembre de 1831.
(111) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 3 de marzo de 1848.
(112) *"El Universal"*, Montevideo, 14 de noviembre de 1832.
(113) ANTONIO ZINNY: *"Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay"*, op. cit., pág. 360.
(114) Ibidem, págs. 495, 175 y 496.
(115) Sección Independencia. Legajo N.° 5; carpeta N.° 1; fol. 46. Archivo del Estado Mayor General del Ejército. Montevideo.
(116) *"El Nacional"*, Montevideo, 15 de abril de 1845.
(117) *"El Nacional"*, Montevideo, 19 de abril de 1845.

(118) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 26 y 31 de enero de 1848.
(119) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7 de julio de 1848.
(120) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 y 29 de julio de 1849.
(121) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 25 y 29 de enero de 1851.
(122) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 1.° de octubre de 1856.
(123) RENATO ALMEIDA: *"História da Musica Brasileira"*, págs. 357 a 399. 2.ª ed. Río de Janeiro, 1942.
(124) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 24 de noviembre de 1853.
(125) *"El Siglo"*, Montevideo, 21 de noviembre de 1902.
(126) *"Montevideo Musical"*, Montevideo, 8 de julio de 1895.
(127) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 16 de diciembre de 1856.
(128) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 4 de marzo de 1857.
(129) JUAN E. PIVEL DEVOTO: *"Historia de los partidos políticos en el Uruguay"*, tomo I, pág. 248. Montevideo, 1942.
(130) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 15 de setiembre de 1855.
(131) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7 de octubre de 1855.
(132) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 24 de noviembre de 1855.
(133) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 8 de marzo de 1856.
(134) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 1.° de febrero de 1857.
(135) *"La Nación"*, Montevideo, 19 de octubre de 1858.
(136) *"La Nación"*, Montevideo, 3 de noviembre de 1858.
(137) ENRIQUE OLAVARRÍA Y FERRARI: *"Reseña histórica del Teatro en México"*, México, 1895. Citado en el libro de OTTO MAYER-SERRA: *"Música y Músicos de Latinoamérica"*, tomo II, pág. 774. México, 1947.
(138) VINCENZO CERNICCHIARO: *"Storia della Musica nel Brasile"*, pág. 395. Milano, 1926.
(139) *"La Nación"*, Montevideo, 6 de noviembre de 1858.
(140) *"La Nación"*, Montevideo, 19 de noviembre de 1858.
(141) *"La Nación"*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1906. Citado en el libro de MARIANO G. BOSCH: *"Historia del Teatro en Buenos Aires"*, op. cit., pág. 512.
(142) *"La Nación"*, Montevideo, 3 de noviembre de 1858.
(143) *"Montevideo Musical"*, Montevideo, 1.° de octubre de 1903.
(144) *"La Nación"*, Montevideo, 19 de octubre de 1858.
(145) *"La Nación"*, Montevideo, 20 de octubre de 1858.
(146) *"La Nación"*, Montevideo, 21 de octubre de 1859.

Apéndice al Capítulo IV

ANTOLOGÍA DOCUMENTAL DE PARTITURAS

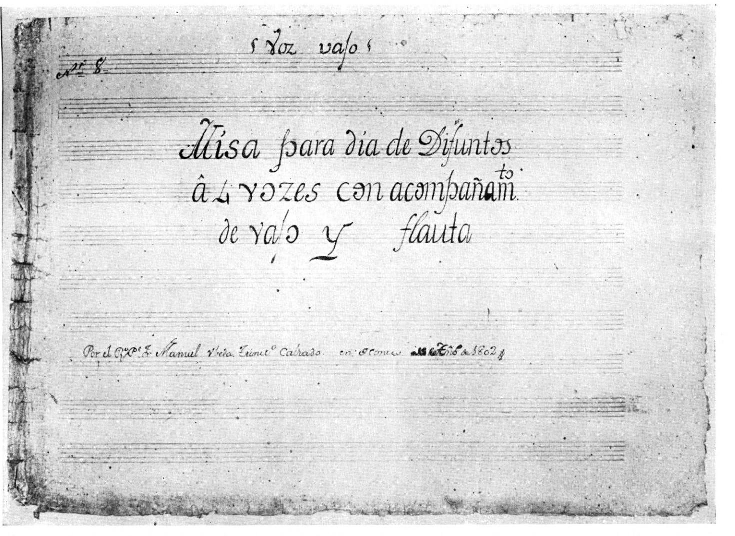


FIG. 129. — FRAY MANUEL UBEDA: "Misa para día de Difuntos", Montevideo, 1802; portada de la parte de bajo. Inventario: N.º 94. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

FIG. 130. — FRAY MANUEL UBEDA: "Misa para día de Difuntos", parte de bajo. Inventario N.º 94. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo).

INTROITO
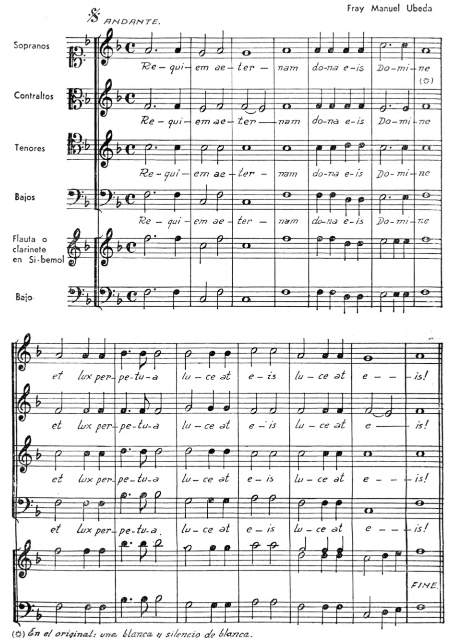


FIG. 131. — FRAY MANUEL UBEDA: Introito de la "Misa para día de Difuntos", Montevideo 1802. Transcripción de Lauro Ayestarán, pág. 1 (Continúa).
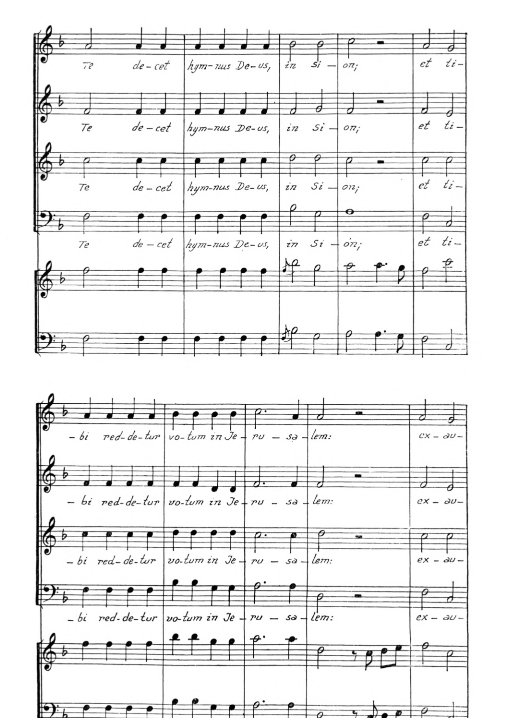


Fig. 132. — FRAY MANUEL UBEDA: Introito de la "Misa para día de Difuntos". Montevideo, 1802; pág. 2 (continúa).
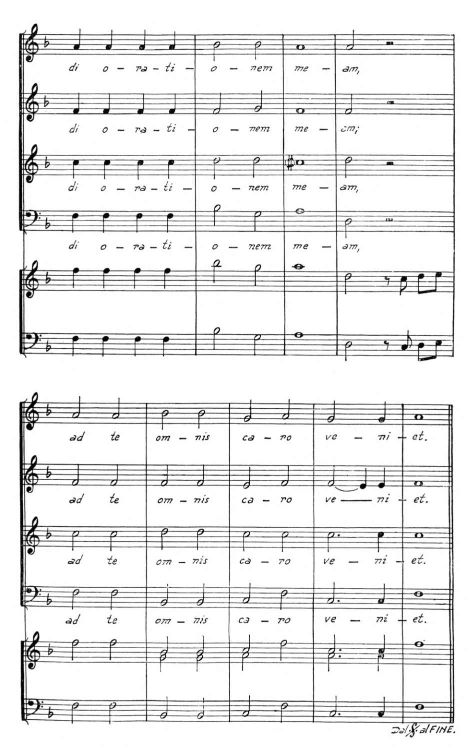


FIG. 133. — FRAY MANUEL UBEDA: Introito de la "Misa para día de Difuntos", Montevideo, 1802; pág. 3 (conclusión).
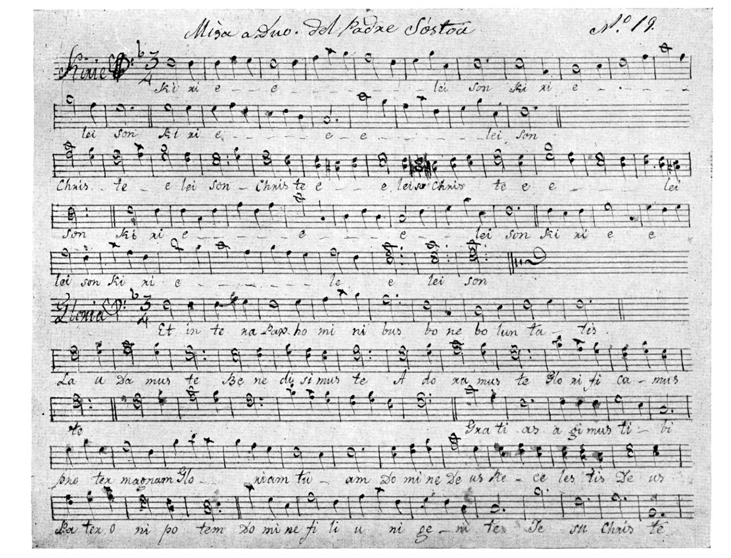


FIG. 134. — P. JUAN JOSE DE SOSTOA: "Misa a dúo". Página 1 de la partitura para dos voces, en fa-mayor. Inventario N.º 84. (Archivo de la Iglesia de San Francisco. Montevideo). (Continúa).

FIG. 135. — P. JUAN JOSE DE SOSTOA: "Misa a dúo"; págs. 2 y 3 (continúa).

Fig. 136. — P. JUAN JOSE DE SOSTOA: "Misa a dúo"; págs. 4 y 5 (conclusión).
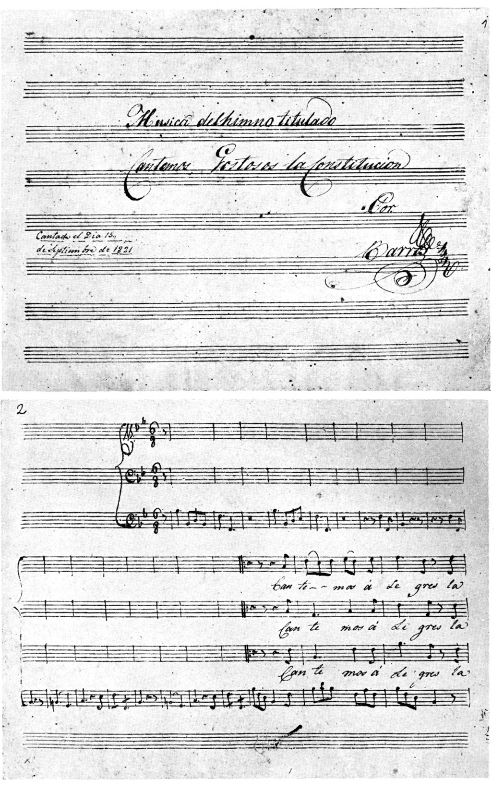


FIG. 137. — JUAN CAYETANO BARROS: "Cantemos gostosos la Constitución", de 1821; páginas 1 y 2. Inventario: N.º 186. (Archivo Debali. Montevideo).
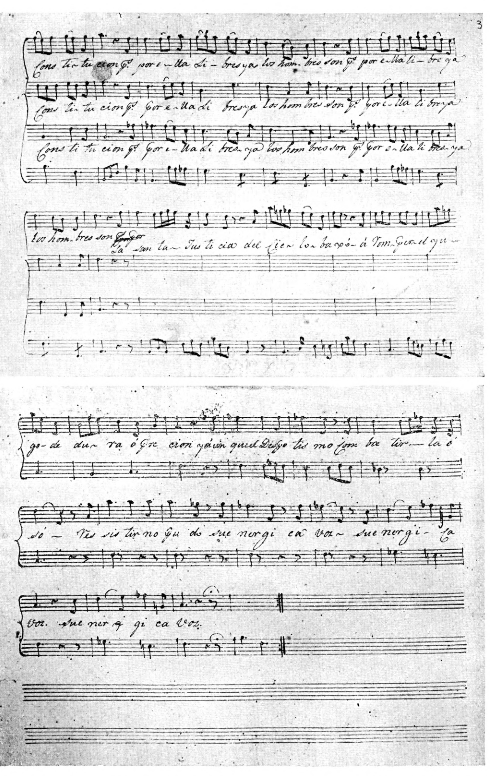


Fig. 138. — JUAN CAYETANO BARROS: "Cantemos gostosos la Constitución", de 1821; páginas 3 y 4. (Conclusión).
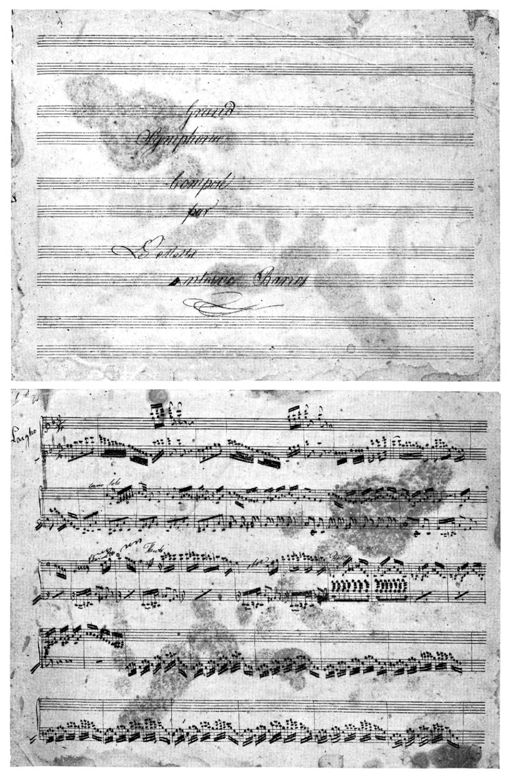


Fig. 139. — ANTONIO BARROS: "Grand Symphonie" (Obertura) para orquesta. Carátula y página 1 de la guía para instrumental. Inventario N.º 886 (Archivo Debali. Montevideo).
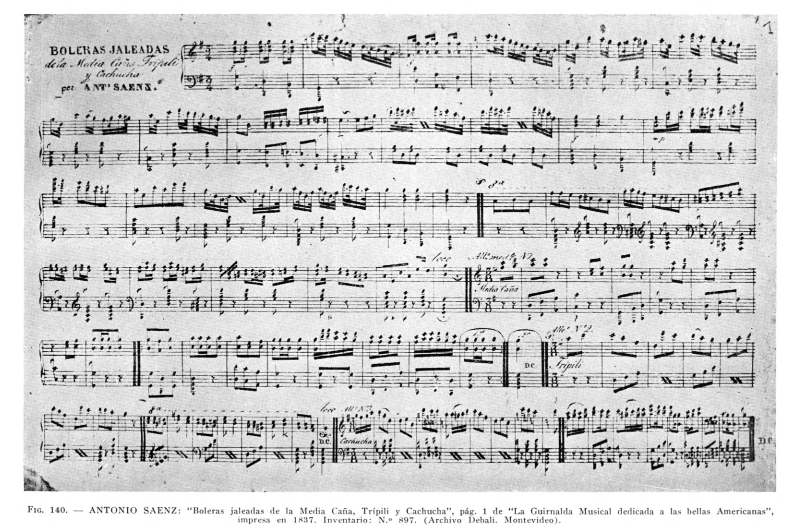


Fig. 140. — ANTONIO SAENZ: "Boleras jaleadas de la Media Caña, Trípili y Cachucha", pág. 1 de "La Guirnalda Musical dedicada a las bellas Americanas", impresa en 1837. Inventario: N.º 897. (Archivo Debali. Montevideo).

2.

CANCION REPUBLICANA

por el Profesor

ANT.° SAENZ.

MARCIAL BRILLANTE

menos tiempo

tutti.

loco.

VOZ

PIANO

Li ber tad libertad O rien ta Les Es to grito à la Patria sal vo que à los fie ros ti ra nos a

FIG. 141. — ANTONIO SAENZ: "Canción Republicana", Himno Nacional de 1837 con letra de Francisco Acuña de Figueroa; pág. 2 de "La Guirnalda Musical..." (continúa).
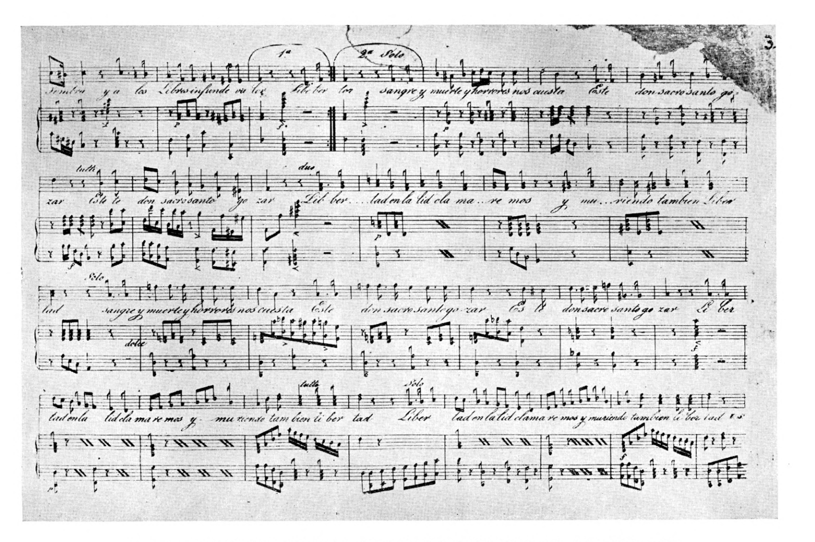


FIG. 142. — ANTONIO SAENZ: "Canción Republicana"; pág. 3 de "La Guirnalda Musical..." de 1837 (continúa).
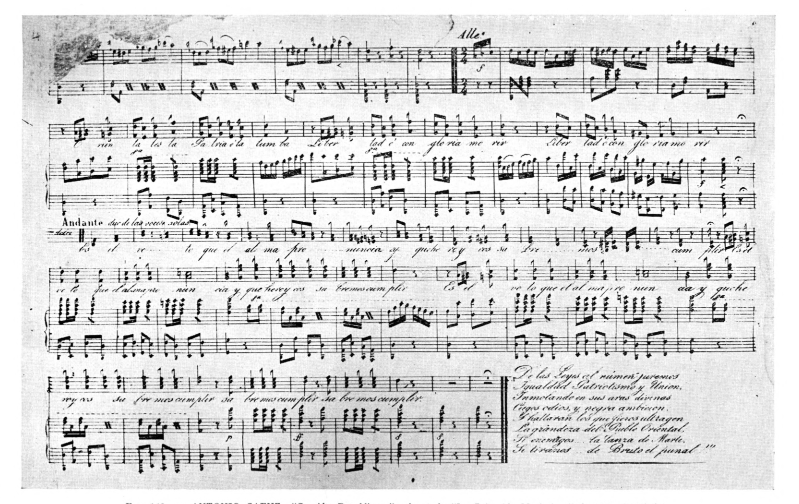


Fig. 143. — ANTONIO SAENZ: "Canción Republicana". pág. 4 de "La Guirnalda Musical..." de 1837 (continúa).

Fig. 144. — ANTONIO SAENZ: “Minuet Republicano” e “Himno Musulmán”, pág. 5 de “La Guirnalda Musical. . .” de 1837 (continúa).

Y su diestra extermina al rebelde.
Y la tierra se postra a sus pies
Dios es grande, y abarca el espacio
Dios es fuerte, su rayo temed.

D.C.

El Solitario.
MINUET
por
A. SAENZ

Fig. 145. — ANTONIO SAENZ: "El Solitario Minué", pág. 6 de "La Guirnalda Musical..." de 1837 (continúa).

CUADRILLAS NUEVAS
dedicadas a las
FILARMONICAS
A por A. SAENZ

N°2
L'ÉTÉ

N°3
LA POULE

FIG. 146. — ANTONIO SAENZ: "Cuadrillas nuevas dedicadas a las filarmónicas", pág. 7 de "La Guirnalda Musical..." de 1837 (continúa).

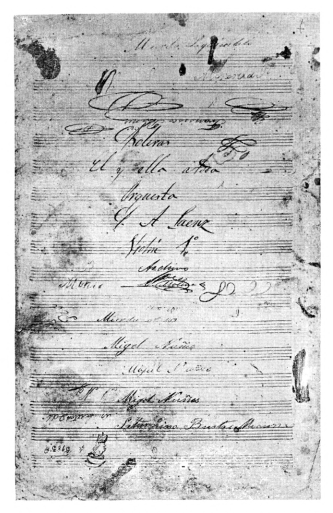
Nº 4
PASTOURELLE

Nº 5
TRENIS.

VALZA
de la Jota
arragonesa
arreglado
por A. SAENZ

El Carnaval
CONTRADANZA
por
A. SAENZ

FIG. 147. — ANTONIO SAENZ: "Vals" final de las Cuadrillas y "El Carnaval. Contradanza", pág. 8 de "La Guirnalda Musical..." de 1837 (conclusión).



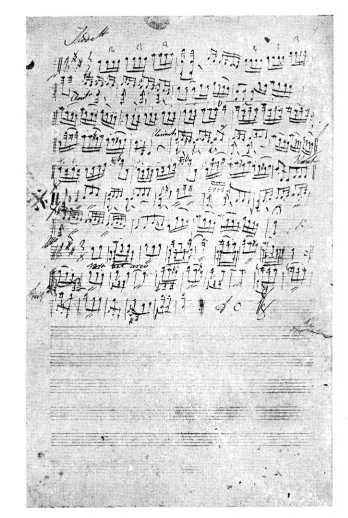


Fig. 148. — ANTONIO SAENZ: "El y Ella", boleras para orquesta, de 1835; carátula y pág. 1 de la parte de violín 1.º. Inventario: N.º 893. (Archivo Debali. Montevideo).

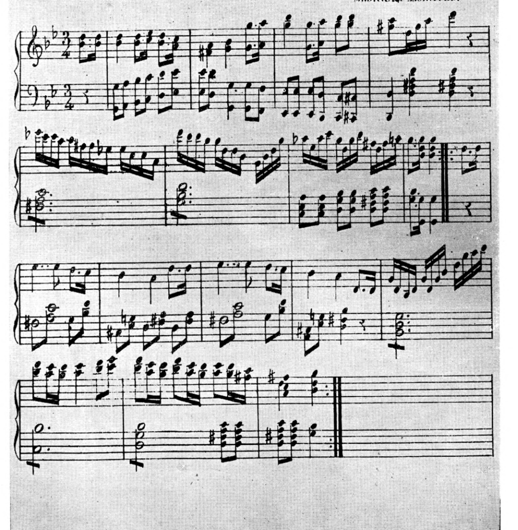
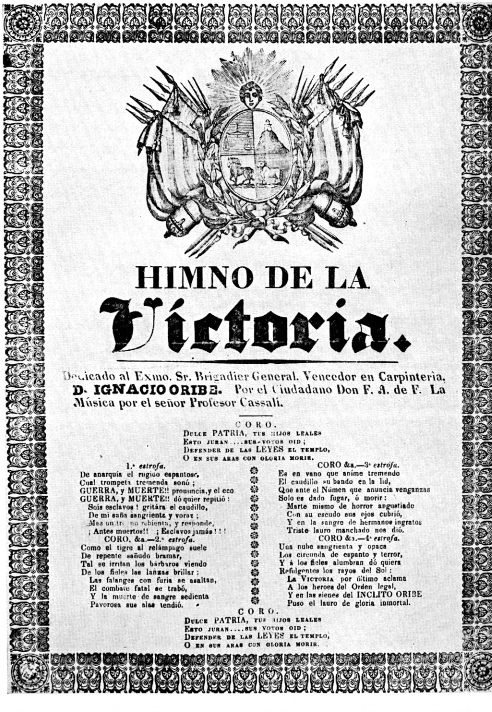


Fig. 149. — LUIS SMOLZI: "Minuet Fúnebre", publicado en el "Ramillete Literario", Montevideo, setiembre de 1847. (Museo Histórico Nacional. Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Montevideo).



HIMNO DE LA
Victoria.

Dedicado al Exmo. Sr. Brigadier General. Vencedor en Carpintería, **D. IGNACIO ORIBE.** Por el Ciudadano Don F. A. de F. La Música por el señor Profesor Cassali.

CORO.

Dulce PATRIA, tus hijos leales
Esto juran....sus-votos oid;
Defender de las LEYES el templo,
O en sus aras con gloria morir.

1.ª *estrofa.*

De anarquía el rugido espantoso,
Cual trompeta tremenda sonó;
GUERRA, y MUERTE!! prounncia, y el eco
GUERRA, y MUERTE!! dó quier repitió:
Sois esclavos! gritára el caudillo,
De mi saña sangrienta y voraz;
Mas un trueno rebienta, y responde,
¡Antes muertos!! ¡Esclavos jamás!!!

CORO, &a.—2.ª *estrofa.*

Como el tigre al relámpago suele
De repente sañudo bramar,
Tal se irritan los bárbaros viendo
De los fieles las lanzas brillar:
Las falanges con furia se asaltan,
El combate fatal se trabó,
Y la muerte de sangre sedienta
Pavorosa sus alas tendió.

CORO &a.—3ª *estrofa.*

Es en vano que anime tremendo
El caudillo su bando en la lid,
Que ante el Númen que anuncia venganzas
Solo es dado fugar, ó morir:
Marte mismo de horror angustiado
Con su escudo sus ojos cubrió,
Y en la sangre de hermanos ingratos
Triste lauro manchado nos dió.

CORO &a.—4ª *estrofa.*

Una nube sangrienta y opaca
Los circunda de espanto y terror,
Y á los fieles alumbran dó quiera
Refulgentes los rayos del Sol:
La Victoria por último aclama
A los heroes del Orden legal,
Y en las sienes del INCLITO ORIBE
Puso el lauro de gloria inmortal.

CORO.

Dulce PATRIA, tus hijos leales
Esto juran....sus votos oid;
Defender de las LEYES el templo,
O en sus aras con gloria morir.

Fig. 150. — Texto de la letra de Francisco Acuña de Figueroa para el "Himno de la Victoria" con música de Francisco Cassale. Impreso en 1836. (Museo Histórico Nacional. Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Montevideo).

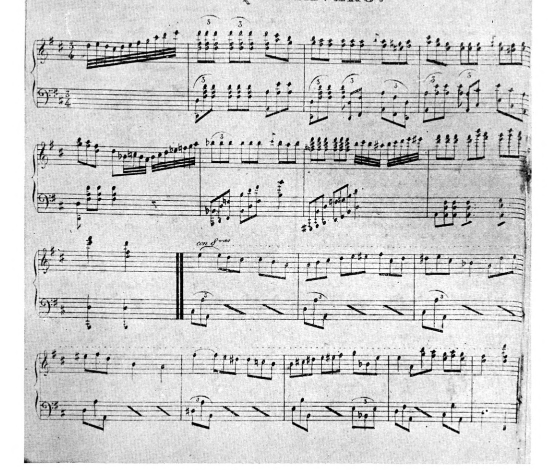


FIG. 151. — ROQUE RIVERO: "El 25 de Mayo de 1837", minué publicado en "La Abeja del Plata", Montevideo, 27 de mayo de 1837. (Biblioteca Nacional. Montevideo).
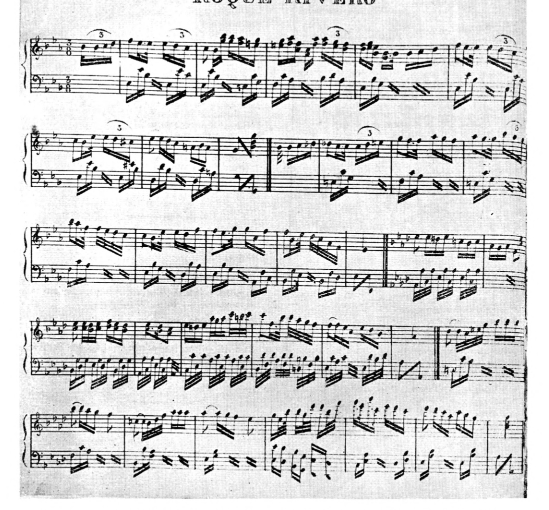


FIG. 152. — ROQUE RIVERO: "Valse a los Paquetes", publicado en "La Abeja del Plata", Montevideo, 17 de junio de 1837. (Biblioteca Nacional. Montevideo).
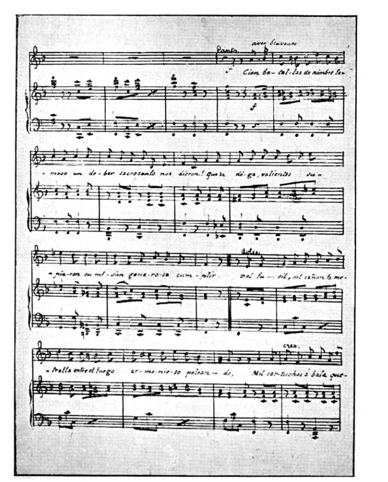
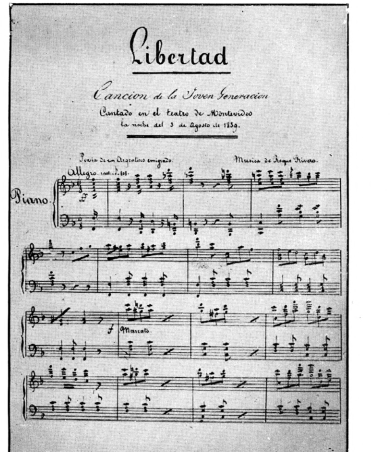




FIG. 153. — ROQUE RIVERO: "Libertad. Canción de la Joven generación", de 1839, editada en París por Adolfo d'Hastrel, págs. 1 y 2. (En poder del Dr. José M. Fernández Saldaña. Montevideo).

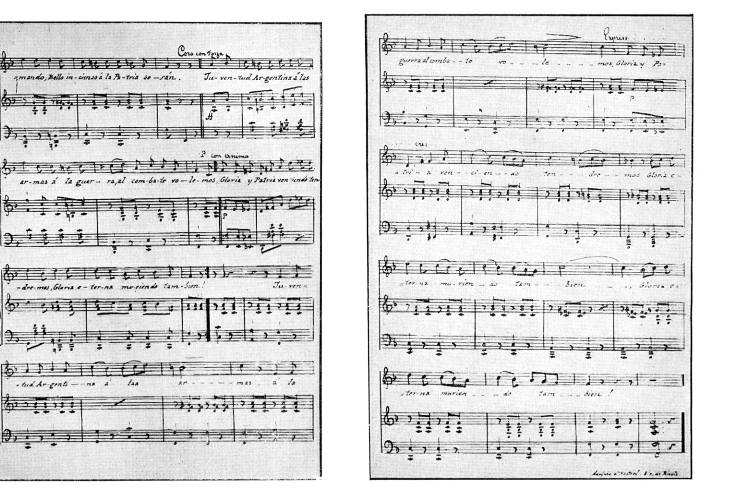


FIG. 154. — ROQUE RIVERO: "Libertad. Canción de la Joven generación", págs. 3 y 4 (conclusión).



Fig. 155. — ROQUE RIVERO: "Himno triunfal a los vencedores de Cagancha" de 1843. Carátula de la parte de contrabajo. Inventario: N.º 892 (Archivo Debali. Montevideo).

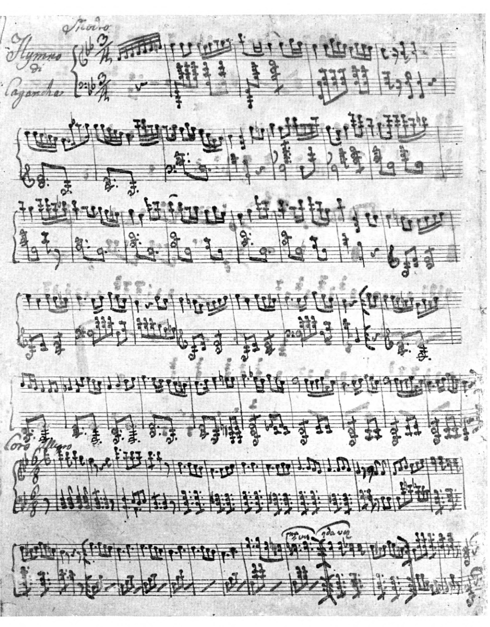


FIG. 156. — ROQUE RIVERO: "Himno triunfal a los vencedores de Cagancha", de 1843; versión para piano. Inventario: N.º 682 B. (Archivo Debali. Montevideo).
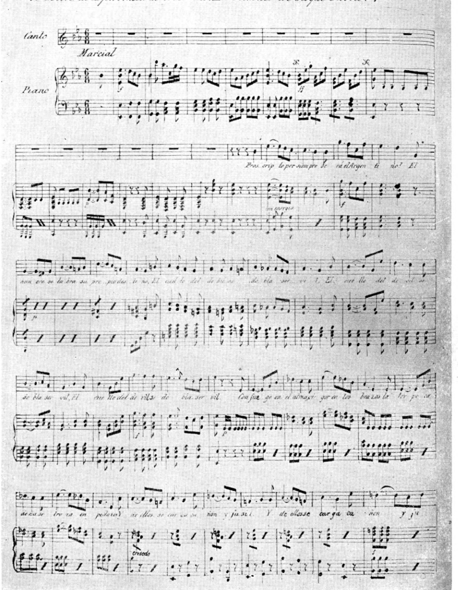


FIG. 157. — ROQUE RIVERO: "La Argentina", canción para canto y piano. Letra de Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte. Impreso en Montevideo en 1843, pág. 1. (Colección de don Ricardo Grille. Montevideo).
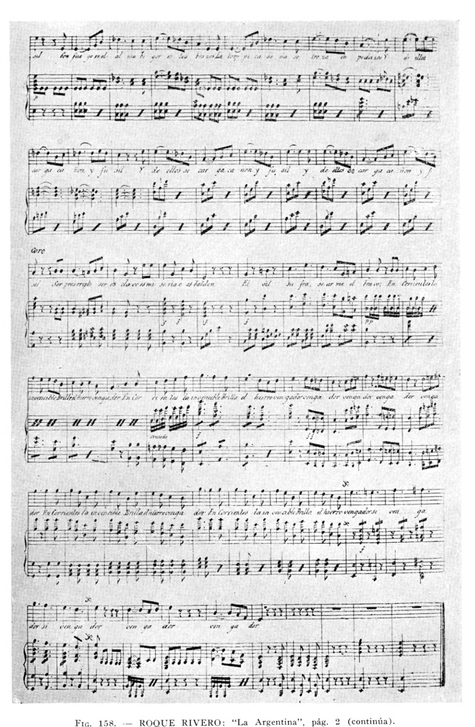


Fig. 158. — ROQUE RIVERO: "La Argentina", pág. 2 (continúa).

LA ARGENTINA.

CANCION.

Proscripto por siempre será el Argentino ?
El hombre se labra su propio destino,
El cuello del débil se dobla servil,
Con fuego en el alma, vigor en los brazos
La torpe cadena se troza en pedazos
Y de ellos se carga cañon y fusil.

CORO.

Ser proscripto, ser esclavo
Es miseria ó es baldon,
El vil sufra se arme el bravo
En Corrientes la invencible
Brilla el hierro vengador.

Si mira á sus plantas la patria bandera
La cruz y leopardo de Albion altanera,
La esfera y las quinas del rico Brasil;
Merced al denuedo de nuestros mayores,
Nosotros dormimos en lecho de flores,
Los heroes velaban al pie del fusil.

En fuertes bridones blandiendo la lanza
En ira inflamados de santa venganza,
Veloces partamos á el aespera lid :
Al patrio volvamos esplendido cielo,
La gloria ó la tumba nos brinda su suelo,
Quien ama el reposo de mendigo vil ?

CORO.

Ni patria tenemos, ni techo, ni amores,
Sembrada la vida de afan y rigores,
Es bello cual bravos peleando morir ;
De frente arrostremos la horrible metralla,
Si el lauro ganamos en cruda batalla,
Con honra y ventura podremos vivir.

De un ámbito al otro resuena en la tierra
Clarin de victoria que llama á la guerra,
Y al viejo arrebata y al fuerte doncel:
De libres avanza potente cruzada,
Su senda la gloria trazó con la espada,
Y el trono vacila del déspota cruel.

CORO.

La mengua, la afrenta, persigue al guerrero
Què deja las filas y arroja el acero
Y herido en la espalda se siente caer:
Borron es su sangre del polvo en que espira,
Con ojos airados la patria le mira,
Maldice la hora que vióle nacer.

En tanto el que firme con pecho sereno
Blandiendo la lanza se arroja sin freno
Dó mas la batalla se enciende feroz,
Perezca ó alcance felice victoria,
Con bandas azules le ciñe la gloria
Y cunde su fama cual rayo veloz.

CORO.

Blanqueando de craneos está nuestra senda,
De mártires nobles que su alma en ofrenda,
Luchando rindieron ¡oh patria! en tu altar;
De odiosos tiranos con sangre vengados,
De azules banderas en palio llevados,
En templo argentino sepulcro tendrán.

Brillando en las armas del sol los destellos,
De infames verdugos pisando los cuellos,
Veras de tus hijos la vuelta triunfal;
Vestidos tus muros de dulces colores,
Regadas tus calles de palmas y flores,
En risa trocado tu acervo llorar.

CORO.

Perezca el tirano que al justo deguella
Que azota cobarde la hermosa doncella,
Que el ara mancilla del Sumo Hacedor,
Y al pueblo Argentino mantiene en cadenas
Su mente embrutece, lo colma de penas
Derrama su sangre le imprime baldon.

Os hiere su azote, mugeres queridas
De un déspota es gloria sufrir las heridas,
Verguenza su alhago, baldon su piedad,
Y al húerfano lecho de castos amores
Vereisnos muy pronto llegar vencedores;
Pero antes con sangre su afrenta lavar.

CORO.

Corrientes! estrella del cielo Argentino!
Un nombre preclaro te diera el destino
Que el tiempo en su curso jamas borrará:
Por *Pueblo de Libres* las gentes te aclaman,
Y eterno y pujante los libres te llaman
Cual la onda insondable del gran Paraná.

Tus virgenes selvas mecieron tus palmas,
Y ardor no sentido cundiera en mil almas,
Que al llano salieron buscando la lid;
Dejàron sus techos sombreados de flores,
Dejaron los prados que brotan amores,
Siguiendo la enseña de un bravo adalid.

CORO.

Sufrieron el hambre, miserias y frios,
Y no hubo una loma del rico Entre-*Rios*
Que humor correntino no viera correr:
Al llano porteño tambien descendieron,
Y allá en el Quebracho pasmados les vieron
Los siervos de Rosas cual heroes caer.

Hoy pisan la tierra que en tiempo lejano
Sembrò de victorias el noble Belgrano,
Llevando en su enseña la imágen del Sol:
Y el alma se goza del fiel Correntino
Al verse en el centro del suelo Argentino
Dó viven hermanos que no conoció.

IMPRENTA DEL NACIONAL.

FIG. 159. — ROQUE RIVERO: "La Argentina", pág. 3 (conclusión).
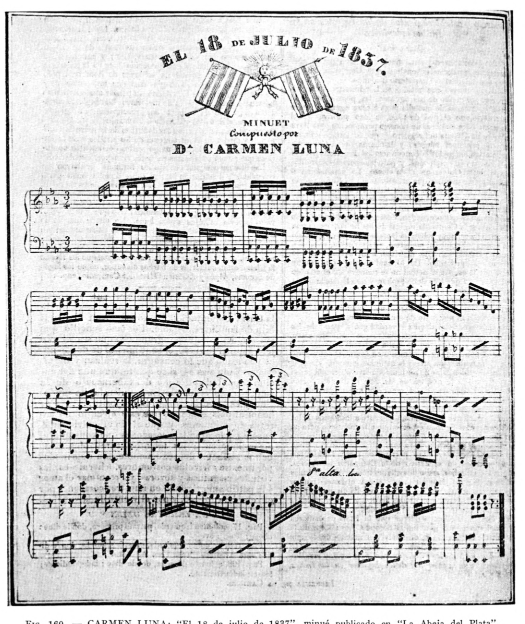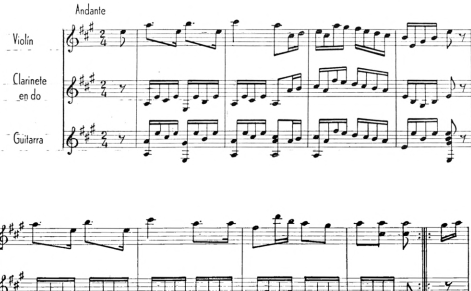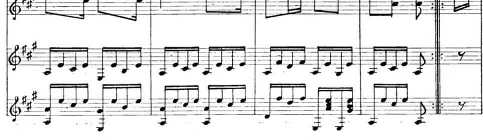


FIG. 160. — CARMEN LUNA: "El 18 de julio de 1837", minué publicado en "La Abeja del Plata", Montevideo, 5 de agosto de 1837. (Biblioteca Nacional. Montevideo).

Trío para violín, clarinete y guitarra

(Primer movimiento)

Francisco José Debali
(1791-1859)
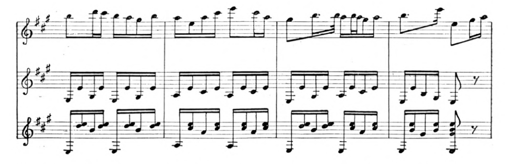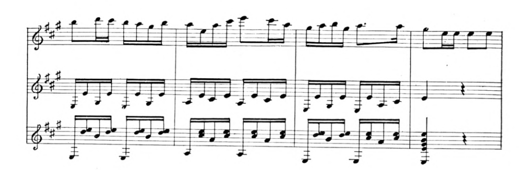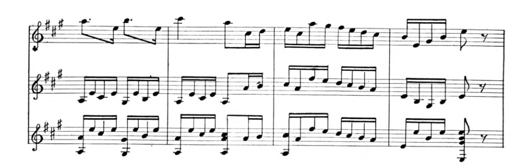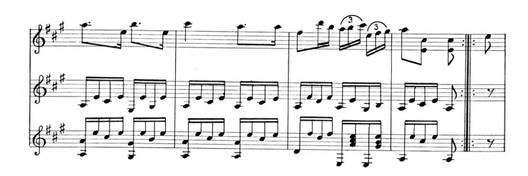






FIG. 161. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Trío para violín, clarinete y guitarra", primer movimiento. Inventario: N.º 21. Archivo Debali. Montevideo. Transcripción de Lauro Ayestarán (continúa).
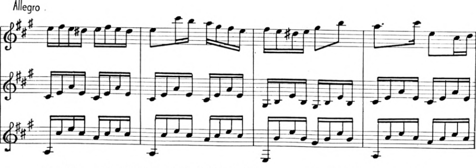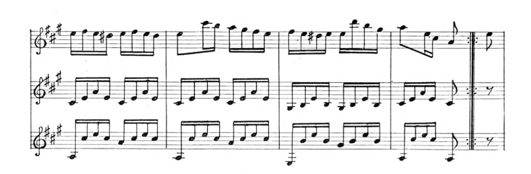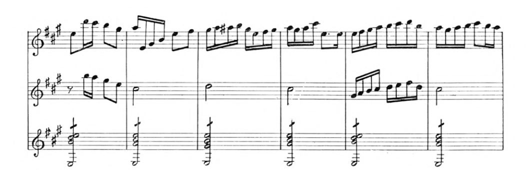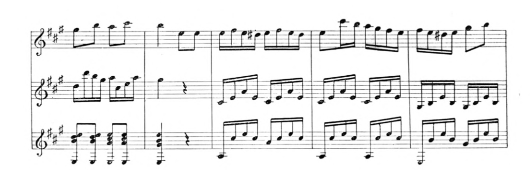








FIG. 162. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Trío para violín, clarinete y guitarra", primer movimiento. (Continúa)
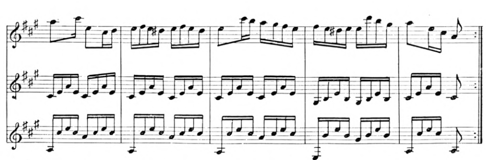








Fig. 163. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Trío para violín, clarinete y guitarra", primer movimiento. (Conclusión)

La Battalla di Cagancha

para el Forte Pianno

Dedicada

Al S. E. el Sgr. D. Suarez

President de la Repca. Oriental del Uruguay

Composto a S. Jose del uruguay dal

Musico Mayor del Ejercito, y Gda. Na.

Jose Debali

La tranquilidad del Campamiento del Ejercito Constitucional antes de la Battalla de Cagancha

Marcia

Fig. 164. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "La Batalla de Cagancha", versión para piano de 1844, págs. 1 y 2. Inventario: N.º 6. (Archivo Debali. Montevideo). (Continúa)

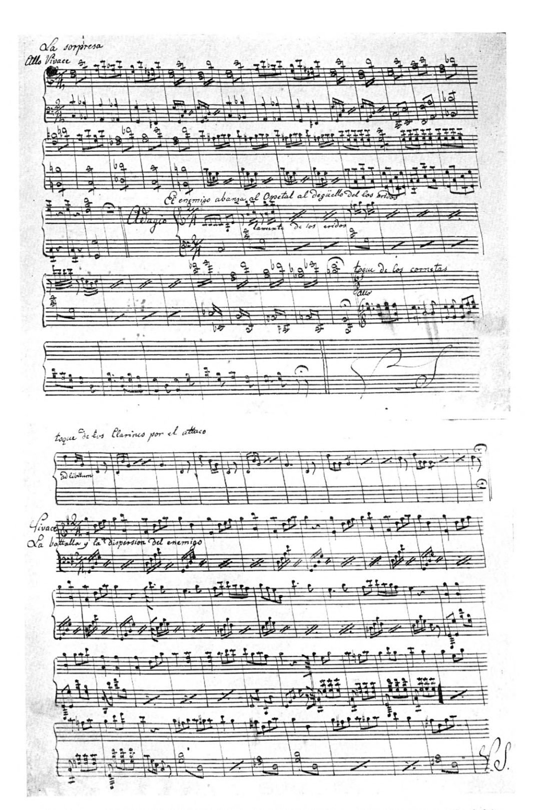


Fig. 165. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "La Batalla de Cagancha", págs. 3 y 4. (Continúa)

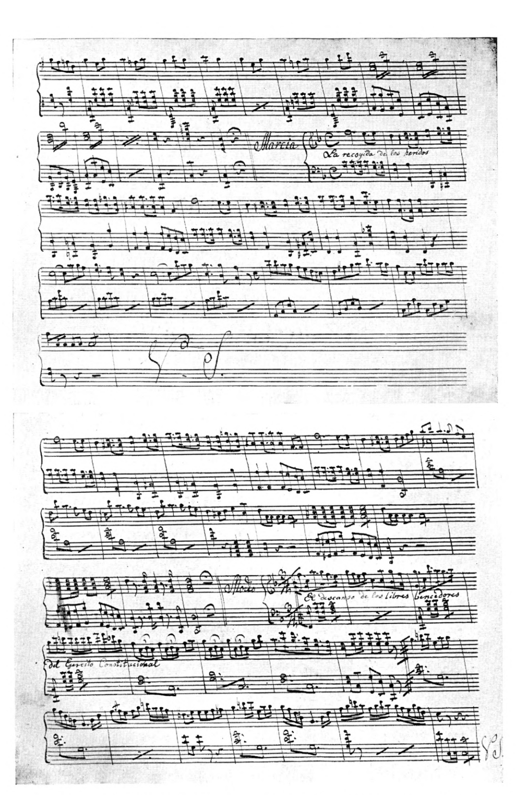


FIG. 166. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "La Batalla de Cagancha", págs. 5 y 6. (Continúa)

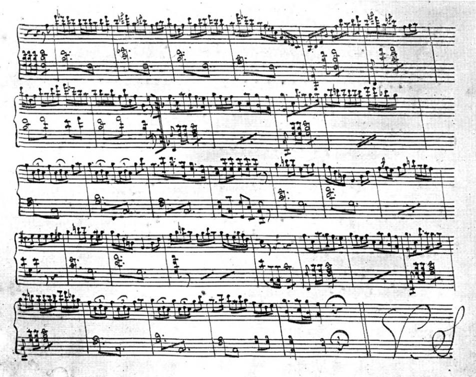


Fig. 167. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "La Batalla de Cagancha", págs. 7 y 8. (Continúa)

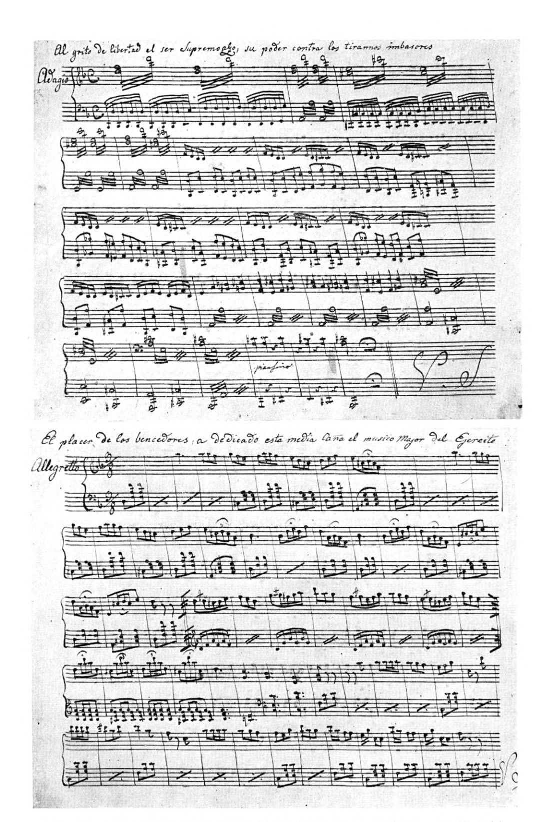


FIG. 168. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "La Batalla de Cagancha", págs. 7 y 10. (Continúa)
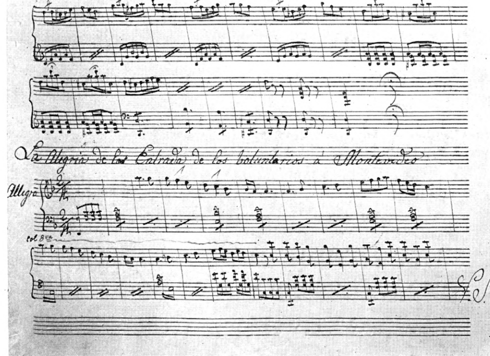


FIG. 169. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "La Batalla de Cagancha", págs. 11 y 12. (Continúa)

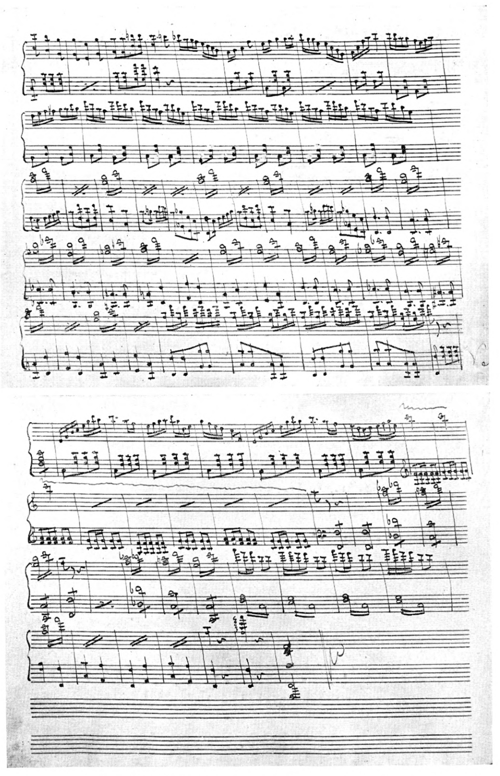


FIG. 170. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "La Batalla de Cagancha", págs. 13 y 14. (Conclusión)

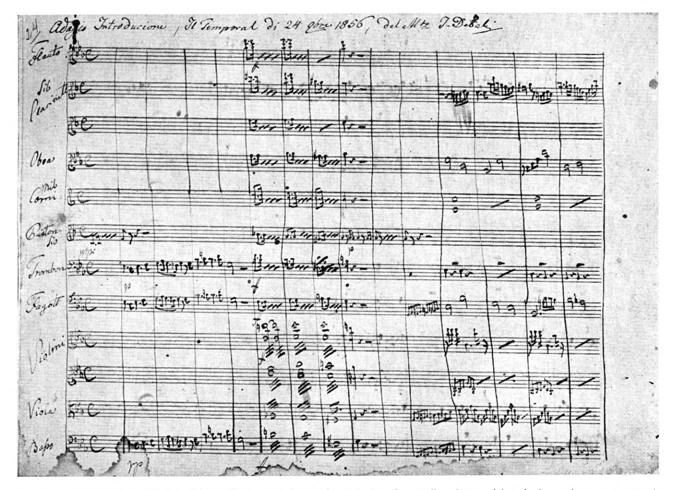


FIG. 171. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "El temporal del 24 de noviembre de 1856", primera página de la partitura para orquesta. Inventario N.º 24 A (Archivo Debali. Montevideo).

EL IRIS.

LA LAGRIMA

Poesia de A. de la Cruz M. Musica por P. Ballazar.

Andante

Fin

piu lento

Par.. dos o....jos que en mi pecho Los sen..ti..mien tos a...ji...tan, Y be

tremolo p.mo una cuerda

llos me pre ci..pi tan En un in cendio de amor. No mas

1.º tiempo

ped ped. dos cuer. ped ped

derra.......mero el llanto, Que em pa ña vues tras pu pi las, De jad

que brillen tran......qui las Vuestras mi..ra das; por Dios! De jad

con pasion

que brillen tran qui las Vuestras mi ra das, Por Dios!

Se halla de venta en la Librereria de J. Hernandez

Fig. 172. — PEREGRIN BALTASAR: "La Lágrima", publicado en "El Iris", Montevideo, agosto de 1848 (Biblioteca Nacional. Buenos Aires).

FIG. 173. — PEREGRIN BALTASAR: "El Paso del Molino", minué (Museo Histórico Nacional. Montevideo).

Fig. 174. — ANTONIO AULES: "La Graciosa", vals para piano. (Museo Histórico Nacional. Montevideo).

TALISMAN N° IV.

VALS

Por el Sr Amelong

1a

2a

Fin

D.C.

FIG. 175. — AMELONG: Vals publicado en "El Talismán", Montevideo, 4 de octubre de 1840 (Biblioteca Nacional. Buenos Aires).
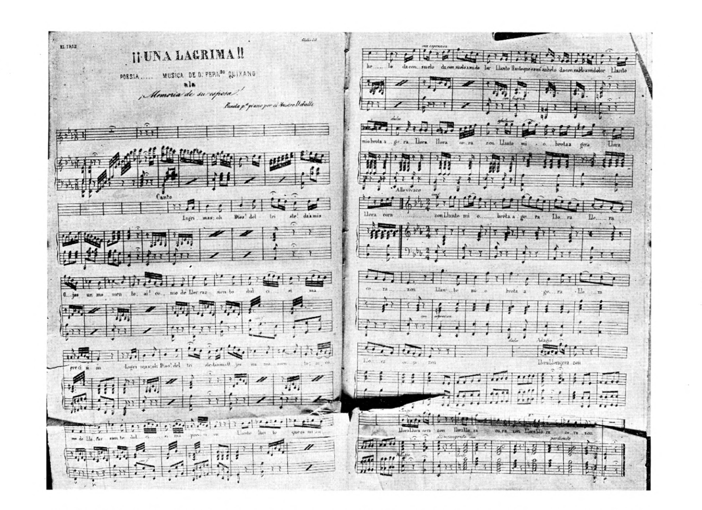


Fig. 176. — FERNANDO QUIJANO: "¡¡Una lágrima!!", puesta para piano por Francisco José Debali, publicado en "El Iris", Montevideo, noviembre de 1848. (Biblioteca Nacional. Buenos Aires).
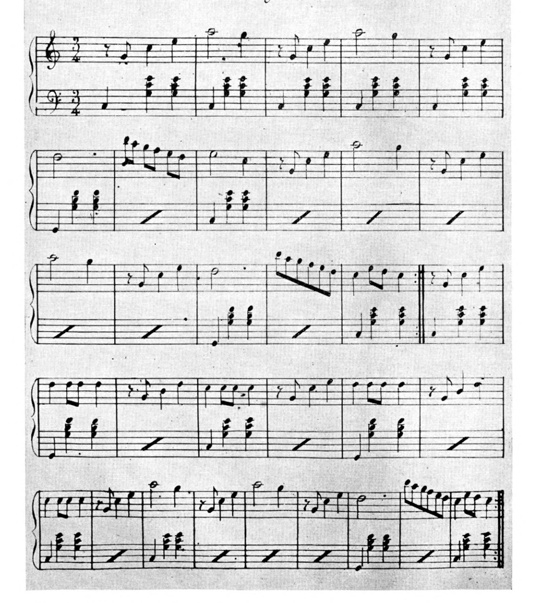
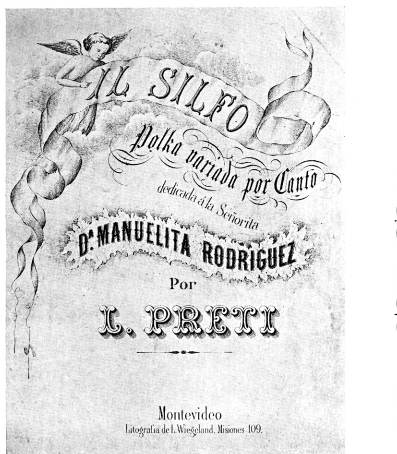


FIG. 177. — ORFILIA POZZOLO: "La Aurora", vals publicado en "El Iris", Montevideo, diciembre de 1848. (Biblioteca Nacional. Buenos Aires).



Compuesta por LA S.ta D.a DOLORCITA RENTERIA y escrita.
sin ninguna especie de correccion por su maestro el S.r Peregrini.

FIG. 178. — DOLORCITA RENTERIA: "La Esperanza", vals publicado en "El Iris", Montevideo, enero de 1849. (Biblioteca Nacional. Buenos Aires).



IL SILFO

POLKA VARIADA POR CANTO.

Tempo di Polka

Legge ronmi si bi le qual aura sui ... fio ... ri io ... vivo di zef ... fi ... ri

so ... gni da mori ... son ... ombra son ... raggio pro ... fumo ... sos ... pir dell ... albe ...

di ... maggio annuzio il se nerah

Tutti

1ª VAR

spos ... so ... da ... til ... mi pas ... co m'appa ... go d'un ...

do ... gen til ... mi pas ... co ... mappa ... go dun ...

Fig. 179. — LUIS PRETI: "Il Silfo", polca variada para canto y piano; carátula y pág. 1. Colección de Lauro Ayestarán. (Continúa)
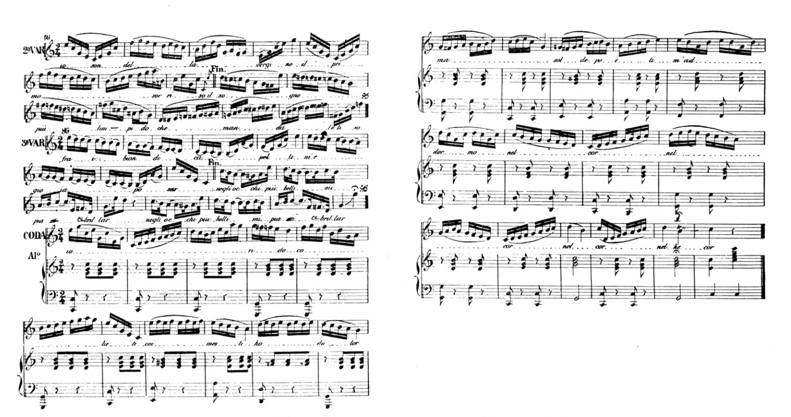


FIG. 180. — LUIS PRETI: "El Silfo", polca variada para canto y piano. (Conclusión)

PEROLAS
E
DIAMANTES

COLLECÇÃO DE PEÇAS MUITO MODERNAS
E BRILHANTES DOS MELHORES AUTORES.

1. Impromptu-Styrienne....POR CH. WERLE..........Op:40.....1.500
2. Pardon de Ploërmel.....POR OSCAR PFEIFFER..........Op:27.....2.000

V. SYDOW E Cª
SUCCESSORES DE H. V. FRION
61-RUA DOS OURIVES-61.

V. Sydow E Cª
Rua dos Ourives
Nº 61.
Preço 2:000

LE PARDON DE PLOËRMEL
de
G. MEYERBEER

À MONSIEUR
Carlos de Zaldo
à la Havanne.

AIR DE DINORAH

Transcrit et varié pour le Piano
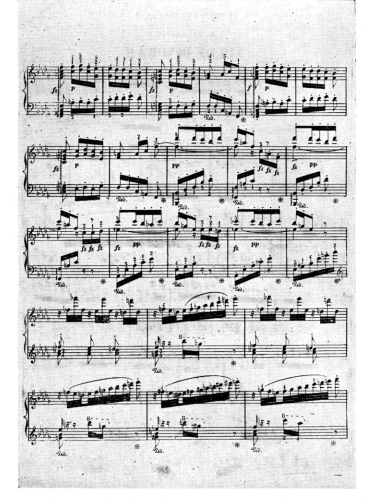
par OSCAR PFEIFFER.
Op:27.

Allegretto ben moderato.

PIANO.

Allegretto moderato.

Fig. 181. — OSCAR PFEIFFER: Paráfrasis de concierto sobre el aria "Ombra leggera" de la óp. "Dinorah" de Meyerbeer. Carátula y pág. 1. Colección de Lauro Ayestarán. (Continúa)
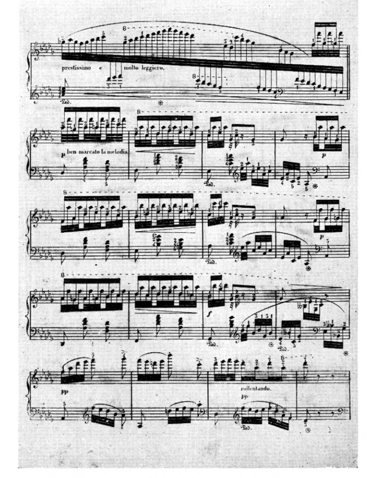




Fig. 182. — OSCAR PFEIFFER: Paráfrasis de concierto sobre el aria "Ombra leggera" de la óp. "Dinorah", de Meyerbeer. Págs. 2 y 3. (Continúa)

Fig. 183. — OSCAR PFEIFFER: Paráfrasis de concierto sobre el aria "Ombra leggera" de la óp. "Dinorah" de Meyerbeer, págs. 4 y 5. (Continúa)
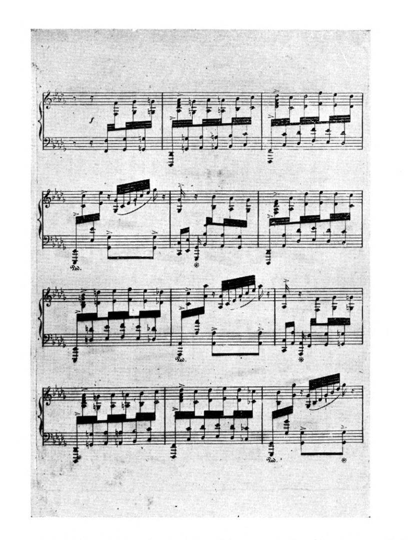


Fig. 184. — OSCAR PFEIFFER: Paráfrasis de concierto sobre el aria "Ombra leggera" de la óp. "Dinorah", de Meyerbeer. Págs. 6 y 7. (Conclusión)

CAPÍTULO V

MISCELANEA

SUMARIO: 1. Introducción. — 2. Las canciones patrióticas y políticas. — 3. El Himno Nacional. — 4. La música militar. — 5. La enseñanza musical. — 6. Los primeros impresos musicales. — 7. Una revista musical de 1837. — 8. El comercio musical.

1. Introducción. — Todo el orden estricto que hemos sustentado hasta aquí en este libro, el desarrollo de la música culta en el Uruguay a través de las tres grandes instituciones —Iglesia, Teatro y Salón—, y luego en función de los creadores —Los Precursores—, se deshace en este capítulo final del primer volumen que quizás parezca una caótica miscelánea de temas dispares.

Sin embargo, la música está presente en muchas horas del día, fuera de las grandes instituciones, e irrumpe en lugares al parecer insólitos. Para apresar su cambiante máscara, debemos recorrer el encendido campo de las canciones patrióticas y políticas, penetrar en los antecedentes del Himno Nacional, transitar por los vetustos dominios de la música militar, auscultar la evolución de la docencia sonora, registrar puntualmente la historia de las imprentas musicales, asistir, en fin, al nacimiento de un comercio musical.

Así, pues, a la manera de una vasta Rapsodia final sobre temas dispares de música nacional que se suceden pacíficamente, sin combinarse entre sí, vamos a trazar el último capítulo de la segunda parte de este volumen que abarca la música culta en el Uruguay desde sus orígenes hasta 1860.

2. Las canciones patrióticas y políticas. — A partir de 1810, el Uruguay comienza a cantar a la libertad naciente a través de las canciones patrióticas. El primer ejemplo de ellas data del 25 de octubre de ese año, en que el oriental Eusebio Valdenegro publica en "La Gazeta de Buenos-Ayres" la canción que comienza: "Viva, compatriotas, nuestro patrio suelo...".

Las loas a los reyes hispánicos siguen entonándose en Montevideo; la campaña, levantada en armas por José Artigas, alza su voz en esta especie literario-musical que, pasado el 1830, va a con-

vertirse en arma dialéctica de la política. Las canciones patrióticas —1810-1830— alcanzan su caudal más robusto en 1816 durante los días de la Patria Vieja; las canciones políticas —1830-1860— viven su apogeo alrededor de 1843, cuando la triste lucha intestina divide al Uruguay en dos bandos y Montevideo sufre un largo asedio.

Sin embargo, tanto una como otra son, técnicamente, un producto importado que no llega, incluso, a cambiar de caracteres específicos al ponerse en contacto con la realidad nacional. Sus rotundos versos de diez sílabas son recursos de alquimia retórica de la más pura estirpe europea. Sus melodías, cortadas de acuerdo con el orden del "aria da capo" (A-B-A) se mueven en las altitudes más transitadas de la música, europea también, de ese entonces. La verdadera réplica criolla en el orden literario y musical nos llega a través de la llamada "literatura gauchesca", en la letra, y del Cielito patriótico o la Media Caña política, en la música.

En un estudio nuestro sobre los orígenes de la poesía gauchesca en el Uruguay, hemos desarrollado ampliamente este concepto.[1] Conviene recordar aquí, de paso, que una razón dialéctica preside esta literatura augural gauchesca; la preside y la origina. Tiene que hablarle al hombre de la campaña para atraerlo a la causa de la independencia y escoge un tipo diferenciado: el gaucho. Se substituye por él. Mas, no conviene seguir adelante sin aclarar previamente que el poeta gauchesco no es un gaucho. Incluso, su experiencia anecdótica del hecho gauchesco no es muy rica. Aunque parezca extraño, desde el punto de vista estético, esto es lo normal. A los fines puramente artísticos, la experiencia es de distinto orden; está más en la substancia que en el accidente, y convengamos en que la substancia está dada en las esencias más intransferibles por la ceñida precisión de estilo que no deja paso a divagaciones pretendidamente "literarias", o, mejor dicho, retóricas. No fué una preocupación retórica la que movió a Hidalgo, poeta culto por excelencia, a Manuel Araucho o a Hilario Ascasubi a redactar sus cielitos, diálogos, media-cañas o décimas. Fué una fulminante necesidad de expresión. El hecho artístico se les dió por añadidura pero no por azar, en el ajuste estricto de todos los resortes estilísticos. Todos ellos eran escritores de estirpe; con una naturalidad maravillosa dieron en el blanco de la poesía y produjeron, al decir de Menéndez y Pelayo "Las obras más originales de la literatura sudamericana".

En el orden musical, su pensamiento se vuelca en tres especies folklóricas de la canción danzada: el Cielito, el Pericón y la Media Caña.

Las canciones patrióticas, en cambio, nos llegan completamente armadas desde el Viejo Mundo en su texto literario y en su música. Un simple cotejo de letras nos demostrará cabalmente este aserto: en 1809 se publica en Cádiz una "Colección de canciones patrióticas

hechas en demostración de la lealtad española"[2] que se abre con una canción patriótica cuyos primeros versos veremos recogidos con pequeñas variantes en la más célebre canción patriótica uruguaya publicada en el periódico "La Aurora", Montevideo, 1.° de febrero de 1823:

"A las armas corred, españoles,	*"Orientales corred a las armas:*
De la Gloria la aurora brilló:	*El momento de gloria llegó.*
La nacion de los viles esclavos	*Quien no quiera gemir en cadenas*
Sus banderas sangrientas alzó".	*Vuele al punto á los campos de honor".*
(Cádiz, 1809).	*(Montevideo, 1823).*

Desde el punto de vista musical, la Canción Patriótica se inicia con una breve introducción instrumental que deja paso a la primera sección de 8 ó 16 compases por lo general, que cubre el texto literario del Coro, casi siempre, nota contra sílaba; comienza en el tono fundamental y después de un período modulante termina, a veces, en el tono de la dominante si está en modo mayor, o en el relativo mayor si la partitura se halla en modo menor, que no es frecuente; ésto en el caso más rico, porque, corrientemente, termina en la misma tonalidad fundamental. Se oye luego una segunda sección que corresponde a la Estrofa y que abarca 16 ó 32 compases, según la extensión de la misma; tonalmente, si la primera parte termina en el tono de la dominante, la segunda comienza en éste y declina sobre el fundamental; en la mayor parte de las partituras que conocemos, la primera parte comienza y termina en la tónica y la segunda sigue el mismo proceso. Esta segunda parte o sección, se construye melódicamente con elementos de la primera, llevados a un tiempo más moderado y con cambios de altitudes, tal como ocurre con el Himno Nacional de Debali; en otros casos se presenta un segundo tema, como en la "Canción Republicana" de Antonio Sáenz de 1837. Al final de la segunda parte se indica expresamente el "da capo" a la primera, de tal manera que las dos fórmulas de composición vienen a ser las siguientes:

Canción monotemática: A - A' - A
Canción bitemática: A - B - A

La curva melódica se mueve en altitudes que recuerdan las melodías corales del siglo XVIII como en el caso del Himno de Juan Cayetano Barros de 1821 "Cantemos gostosos la Constitución" (véase figuras 137 y 138), o bien las melodías operísticas italianas, a partir de 1830. Su sencilla armonización "a la tónica-dominante" completa el cuadro de características técnicas que define a la Canción Patriótica como una especie de total importación europea que no se transforma al cambiar de ambiente.

La masa documental de los textos literarios de canciones patrióticas y políticas que poseemos entre 1810 y 1860, es enorme. Sin embargo, sabemos a ciencia cierta que una pequeña parte de ellas fué entonada y solamente nos han llegado 12 partituras musicales incluso la de los himnos nacionales uruguayo y argentino. Vamos, pues, a referirnos únicamente a aquellas que fueron cantadas —conservadas o no sus músicas— entre esas fechas, en el Uruguay.

1812. — Autor desconocido: *"Canción Patriótica"* de las tropas artiguistas. — Impresa en Londres. — No hemos hallado la partitura.

Uno de los primeros himnos artiguistas de 1812 que tuvo gran repercusión en el ambiente de la Banda Oriental, comenzaba así:

Bravos Orientales,
Himnos entonad,
Que Artigas va al templo
De la libertad.

Nos asevera Justo Maeso que "A esa cancion se le arregló música como una marcha militar por algún ignorado maestro de Capilla de aquella época, y se hizo imprimir en Londres, circulando profusamente despues en todos los pueblos de la Provincia, en Entre-Rios y Corrientes. La letra fué publicada en el *Censor* de Buenos Aires en un Suplemento de 21 de Enero de 1812, en el que se contienen algunos oficios dirijidos á Artigas por el oficial Galvan sobre algunos encuentros con los portugueses: *Es una hermosa marcha militar, con que he visto un ejército de 5.000 patriotas cantándola con lágrimas de entusiasmo"*.[3] Es curioso observar que en las colecciones de "El Censor" que hemos revisado, no aparece el suplemento a ese número.

El 18 de enero de 1821, hallándose el viajero Auguste Saint-Hilaire en el pueblo de Belén, encontró un grupo de indios guaraníes que en una taberna se pusieron "a chanter un hymne que fut composé pendant la guerra, en l'honneur d'Artigas".[4] ¿Se trataba del mismo himno patriótico?

En 1925 la "Revista Militar y Naval" de Montevideo,[5] publicó la supuesta melodía de esta Canción Patriótica con una brevísima advertencia: "De niños, y allá por los años 1874 a 1877, escuchamos canturrear esa canción á Tío Joaquín, viejo moreno emancipado, de ochenta años de edad, a lo menos, entonces, y hemos procurado reconstruirla tal cual aparece en el clisé que sigue".

Según se desprende de lo que antecede, en 1811 se compuso la melodía de la Canción Patriótica, 63 años más tarde un moreno emancipado la "canturreó" al autor de la futura transcripción, y éste, 50 años más tarde aún, la "reconstruyó" publicándola en la precitada revista. Aún queda la duda de si el transcriptor Gerardo Grasso fué quien la oyó en 1874, ya que, nacido éste en Caposele (Nápoles) en

1864, llegó al Uruguay en 1875. Sin que esto signifique poner en duda la buena fé del transcriptor, es de simple sentido común que en el transcurso de 113 años, esta melodía, recibida por tradición oral, no colectiva sino individual, debe haber sufrido en el mejor de los casos toda clase de deformaciones. Por otro lado, la partitura no posee ningún valor musical, con el agravante de que se halla incorrectamente escrita ya que su compás debe cifrarse en dos cuartos, en lugar de cuatro cuartos.

En resumen: mientras no aparezca el precitado impreso o una copia manuscrita de la época que reúna técnicamente las mínimas condiciones de un documento fidedigno, no puede hablarse con propiedad del hallazgo de la famosa "Canción Patriótica" so pena de fomentar un peligroso espíritu de superficialidad histórica y musical.

1812. — Autor desconocido: *"Canción Patriótica Española"*. — Cantada en la Casa de Comedias el 24, 26 y 27 de setiembre de 1812. — No hemos hallado la partitura.

Durante los días 24, 26 y 27 de setiembre de 1812 se realizaron en Montevideo funciones teatrales conmemorando la jura de la constitución española que tuvo lugar el último de los días precitados, de acuerdo a lo dispuesto por las Cortes Generales y Extraordinarias de la península. Según la "Gazeta de Montevideo" de esa época: "En los dichos días se representaron en el coliseo piezas alegóricas en elogio de la *Constitución* de la Monarquia, se cantaron canciones patrioticas; y los aplausos, y vivas del pueblo mas digno de la nacion española, y uno de los mas interesados por su libertad e independencia".[6]

1813. — Autor desconocido: *"Cielito patriótico"*. — Letra atribuída a Bartolomé Hidalgo. — Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 1.° de mayo de 1813. — No hemos hallado la partitura.

La primera transcripción de este Cielito se debe a Francisco Acuña de Figueroa quien lo estampa en su "Diario Histórico del Sitio de Montevideo", correspondiente al domingo 2 de mayo de 1813, acotando al respecto: "Solian los sitiadores en las noches oscuras acercarse á las murallas, tendido detrás de la contraescarpa, á gritar improperios, ó á cantar versos. Anoche repitieron al son de una guitarra, el siguiente:

Los chanchos que Vigodet
Ha encerrado en su chiquero,
Marchan al son de una gaita
Echando al hombro un fungueiro.

Cielito de los gallegos,
Ay! cielito del Dios Baco:
Que salgan al campo limpio
Y verán lo que es tabaco".

Es bien sabido que aunque los primeros originales del "Diario Histórico", fueron escritos en la época, su autor los fué retocando en sucesivas versiones manuscritas, según el cambiante color político, al punto de que lo que hubo de ser exaltación de los sitiados, se transformó en apología de los patriotas sitiadores. Este Cielito que aparece como nota al pie de una página, se halla en los más antiguos originales manuscritos del "Diario Histórico" que se conservan en la Biblioteca Nacional y en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". En el manuscrito último, sólo figuran, al igual que en la edición de las "Obras completas de Francisco Acuña de Figueroa" (tomo I. Montevideo, 1890), las dos primeras estrofas que hemos transcrito. Sin documento probatorio alguno, fué adjudicado a Bartolomé Hidalgo y se le agregaron dos estrofas más, cantadas el 27 de noviembre de ese mismo año.

1813. — Autor desconocido: *"Cielito patriótico"*. — Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 1.° de octubre de 1813. — No hemos hallado la partitura.

En el "Diario Histórico" de Francisco Acuña de Figueroa, figura la siguiente nota correspondiente a los sucesos acaecidos el 1.° de octubre de 1813: "Entre varios versos no muy decentes, cantaron esta noche el siguiente:

Los víveres de los godos
Cayeron con su goleta,
Pero ahí les mandamos bombas
En lugar de la galleta.

Cielo de sus vanidades,
Ay! cielo de su tormento,
De comer tantos porotos
Están muy llenos de viento".

Este Cielito figura en los manuscritos originales de Francisco Acuña de Figueroa que se conservan en la Biblioteca Nacional y en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo".

1813. — Autor desconocido: *"Canción"*. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 4 de octubre de 1813. — No hemos hallado la partitura.

En el precitado "Diario Histórico", Acuña de Figueroa anotó lo siguiente: "Tres ó cuatro de los sitiadores escondidos detrás de la contraescarpa hacían el burlesco coro, y uno solo cantaba el responso siguiente:

Vigodet con sus gallegos
Murieron de consunción,
Y este responso les cantan
Los libres de la Nación:
Kirie eleisón - Kirie eleisón.

El escorbuto y la sarna,
Causaron su destrucción,
Y detrás iban llorando
Mil godos en procesión.
Kirie eleisón - Kirie eleisón".

1813. — Autor desconocido: *"Cielito patriótico"*. — Letra atribuída a Bartolomé Hidalgo. — Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 27 de noviembre de 1813. — No hemos hallado la partitura.

"Victoria, la cantora", personaje legendario de la época del Sitio de Montevideo, según Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico", se acercó a los muros de Montevideo a cantar cielitos en la noche del 27 de noviembre de 1813: "Entre varias redondillas que cantaron, sólo he podido obtener las siguientes:

Vigodet en su corral
Se encerró con sus gallegos,
Y temiendo que lo pialen,
Se anda haciendo el chancho rengo.

Cielo de los mancarrones
Ay! cielo de los potrillos,
Ya brincarán cuando sientan
Las espuelas y el lomillo".

Esta letra fué adjudicada a Bartolomé Hidalgo, sin documento probatorio, y agregada al final de las dos estrofas del Cielito que comienza: "Los chanchos que Vigodet..." cantadas el 1.º de mayo del mismo año.

1813. — Autor desconocido: *"Canción"*. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 30 de noviembre de 1813. — No hemos hallado la partitura.

Entre los "cantos y trovas" que se entonaban frente a Montevideo, anota el siguiente Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico" correspondiente al 30 de noviembre de 1813:

"Si á la libertad, oh pueblo!
Prefieres el sucumbir,
Ya tu destrucción preveo
Infeliz Montevideo;
Infeliz!!

La peste, el hambre y el hierro
Tu soberbia han de abatir,
Y serás triste trofeo
Infeliz Montevideo;
Infeliz!!

Sirviendo á duros tiranos
Que te pisan la cerviz,
Gozas de esclava el empleo
Infeliz Montevideo;
Infeliz!!"

Esta canción va acompañada del siguiente comentario: "Entre varias canciones chabacanas que cantaron esta noche, sólo citaré la siguiente, que no lo es, sino muy sentimental y muy bella, la cual fué copiada por un Oficial del Parque de Artillería, que los estaba escuchando de cerca en el baluarte".

1813. — Autor desconocido: *"Canción"*. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 16 de diciembre de 1813. — No hemos hallado la partitura.

El 16 de diciembre de 1813, según Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico", los patriotas se acercaron a los fosos para obsequiar a los sitiadores "con versos y con balas": "Cantaron varios versos poco decentes; sólo merecen citarse los siguientes:

El ratón en su cueva
huye del perro
y de susto prefiere
morirse adentro.
Así cobardes,
los godos van muriendo,
pero no salen".

1814. — Autor desconocido: *"Canción"*. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 10 de febrero de 1814. — No hemos hallado la partitura.

En el "Diario Histórico", anota Acuña de Figueroa el 10 de febrero de 1814: "Los versos que cantaron esta noche son los siguientes:

Godos miserables
Salgan del corral,
Que aquí los patriotas
Los van á marcar.
Oliendo a fariña,
Sarnosos están,
Y godos y godas
Flacos por demás.
En vano en Artigas
Ellos confiarán;
También á este potro
Sabremos domar.
Ya verán la escuadra
Gritarles de atrás,
Y allí como ratas
Todos morirán".

1814. — Autor desconocido: *"Canción"*. — Letra de Domingo Sáenz. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 28 de febrero de 1814. — No hemos hallado la partitura.

El 28 de febrero de 1814, escribe Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico": "Los versos que esta noche vineron á cantar son los siguientes:

Calvo, Galdo y Manuel Suárez,
Ingratos sin reflexión
Quisieron con su traición
A la Patria dar pesares.
El tirano pretendió
Degollar al inocente,
Pero el Dios omnipotente
El brazo le suspendió.

Posteriormente se supo que estos versos habían sido hechos por don Domingo Sáenz, oriental, oficial de los Dragones de la Patria".

1814. — Autor desconocido: *"Canción"*. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 3 de marzo de 1814. — No hemos hallado la partitura.

Sigue el "Diario Histórico", el 3 de marzo de 1814: "Esta noche cantaron los siguientes versos:

Vendidos á los tiranos
Ya en el suplicio pagaron
La pena de sus traiciones:
Entregarnos como esclavos
Conspiraban los traidores;
El incendio y el degüello
Era el plan que meditaban
Y que ha descubierto el cielo".

1814. — Autor desconocido: *"Cielito patriótico"*. — Letra atribuída a Bartolomé Hidalgo. — Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 20 de abril de 1814. — No hemos hallado la partitura.

Atribuído también sin prueba alguna a Bartolomé Hidalgo, circula este Cielito cuya primera versión figura en el "Diario Histórico" de Francisco Acuña de Figueroa: "Los versos cantados esta noche [el 20 de abril de 1814] los copió en el Parque de Artillería el sargento Benito, y son los siguientes:

Flacos, sarnosos y tristes
Los godos encorralados,
Han perdido el pan y el queso
Por ser desconsiderados.

Cielo de los orgullosos,
Cielo de Montevideo,
Pensaron librar el sitio
Y se hallan con el bloqueo".

Martiniano Leguizamón fué el primero en atribuírselo a Hidalgo. Mario Falcao Espalter duda de su autenticidad y agrega: "El segundo *Cielito* atribuído a Hidalgo es uno compuesto al aparecer la escuadra del Almirante Brown frente al Puerto de Montevideo, en el día 20 de abril de 1814. Podría expresarse de él otro tanto de lo

dicho acerca del anterior, con más la circunstancia de estar comprobada por modo fidedigno, (lo dijo el propio Hidalgo), la presencia del cantor criollo en el sitio mencionado". Para nosotros, la paternidad de este Cielito atribuída a Hidalgo, es totalmente gratuita.

1814. — Autor desconocido: *"Cielito patriótico"*. — Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 22 de abril de 1814. — No hemos hallado la partitura.

Según Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico", el 22 de abril de 1814 se repitió el Cielito anterior "y también se pudo entender y copiar otra canción, que es la que sigue:

No hay miedo, pues los macetas
No han de atropellar el cerco;
Que Artigas anda á las yeguas,
Y dejó á los potros dentro.

Cielito de los reyunos,
¡Ay! cielo de los porteños,
Que al decir: ¡Viva la patria!
Se ca... en los gallegos".

1814. — Blas Perera: *"Himno Nacional Argentino"*. — Letra de Vicente López. — Cantado en la Casa de Comedias de Montevideo, el 21 de agosto de 1814.

El músico catalán Blas Perera, organista que fuera de la iglesia de San Francisco en el Montevideo colonial de 1802 y 1803, compuso el Himno Nacional Argentino en agosto de 1813. Durante los primeros tiempos, perteneciente Montevideo a la Confederación de las Provincias Unidas del Río de la Plata, fué prácticamente el Himno Nacional nuestro. Un curioso hecho nos lo va a demostrar: el 21 de agosto de 1814 se reabrió con toda pompa y ceremonia la Casa de Comedias de Montevideo, luego de haber permanecido cerradas sus puertas durante los últimos meses del sitio. Entonóse el Himno Nacional Argentino —que corría en ese entonces bajo la advocación de Canción o Marcha Patriótica— y he aquí que más de medio teatro permaneció sentado durante su ejecución. Un ciudadano montevideano levantó la voz, desde luego, en las columnas de la prensa: "hemos tenido que notar que las señoras que estaban en los Palcos no se pararon al tiempo de recitarse la cancion Patriótica", agregando luego: "Nos acordamos que las Señoras de Buenos-Ayres se ponen de pie para oir la cancion Nacional".[7] Esta observación molestó, al parecer, a nuestras respetables ciudadanas, quienes no perdieron oportunidad de excusarse desde las columnas del mismo periódico con estas palabras: "Si hubieramos tenido previa noticia, en igual forma que las señoras de Buenos-Ayres que la cancion patriotica, que V. cita en su n.° 9, articulo teatro, es la unica cancion Nacional sancionada por el augusto Congreso Soberano de estas Provincias Unidas, y el de-

vido omenage, que en tan justa razon le es tributado por nuestro sexo en la Capital, puede V. estar seguro de que no dieramos la menor ocasion á su extrañeza".[8]

Ya en ese entonces corrían las canciones y marchas patrióticas de Hidalgo, y el Himno Nacional de la Argentina fué objeto de especial interpretación en los festejos cívicos en torno del 25 de mayo de cada año, hasta mediados del siglo XIX. Poseemos, además, constancia expresa de que la página de Perera se interpretó el 27 de mayo de 1830, el 25 de mayo de 1834, el 21 de diciembre de 1841, el 6 de octubre y el 28 de noviembre de 1845, según se puede ver en la cronología de la música escénica uruguaya que figura como apéndice al capítulo II de este volumen. Hasta en los festejos con que se conmemoró en el pueblo de Soriano la Jura de nuestra Constitución, el 20 de setiembre de 1830, se entonó este Himno. El 27 de mayo de ese año memorable se estableció en el programa teatral de ese día: "Empezará con el primer himno que se cantó en América á la libertad, la hermosa marcha de *Oid mortales el grito sagrado!*"[9] En la "Canción Republicana" de Antonio Sáenz —uno de nuestros primeros himnos nacionales— publicada en Montevideo en la "Guirnalda" de 1837, puede observarse claras resonancias de la melodía de Perera.

1816. — Autor desconocido: *"Canción Patriótica"*. — Entonada el 24 de mayo de 1816. — No hemos hallado la partitura.

Durante las funciones de homenaje en torno del 25 de mayo de 1816, en la mañana del día 24, los niños de la Escuela Pública entonaron una de las primeras canciones del período de la Patria Vieja: "A las ocho apareció en el mismo parage la escuela pública de la ciudad con ordenado paso militar, trayendo cada niño en la mano la reseña de la *Libertad,* que batieron el ayre en el acto de entonar la cancion patriotica; siendo despues obsequiados generosamente por el señor fiel executor".[10]

1816. — Autor desconocido: *"Al asomar el sol"*. — Letra de Francisco Araucho. — Entonada en la Plaza Matriz, del 25 de mayo de 1816. — No hemos hallado la partitura.

Durante las fiestas mayas de 1816, acontecieron tres o cuatro hechos musicales de singular trascendencia para nuestro medio. Entre ellos, esta canción patriótica entonada en la mañana del 25 de mayo: "los niños de la escuela pública, que se habían dirigido á este sitio marchando en columna al compáz de tambor y pito, tocados diestramente por dos de los mismos jóvenes, trayendo todos el gorro encarnado, vestido cívico, y banderita tricolor. En esta lucida aptitud, al romper la salva de artillería, en medio de un numeroso concurso saludaron al *sol de Mayo* con la cancion que sigue:

Al sol que brillante,
Y fausto amanece
Aromas, y cantos
América ofrece.

La lóbrega noche
De la servidumbre
Huyó de la lumbre
Del febo de Mayo;
Y al ver su carrera
La infame opresion,
Siente turbacion
Tristeza, y desmayo".[11]

etc.

Publicada de nuevo en el "Parnaso Oriental" de 1835, se estableció entonces que el autor de su letra era Francisco Araucho. Como todas las canciones patrióticas de ese período, su música no ha llegado hasta nosotros.

1816. — Autor desconocido: *"Himno a la apertura de la Biblioteca".* — Letra de Francisco Araucho. — Entonado en el local de la Biblioteca Pública de Montevideo, el 26 de mayo de 1816. — No hemos hallado la partitura.

Según la "Descripción" de las fiestas mayas de 1816, al inaugurarse la Biblioteca Pública de Montevideo dirigida por Dámaso Antonio Larrañaga: "Los niños de la escuela pública cantaron el himno que sigue, formado destinadamente para este efecto:

HIMNO A LA APERTURA / DE LA BIBLIOTECA, / EL VEINTI SEIS DE MAYO

CORO

Gloria al numen sacro
Del feliz Oriente,
Que erige á Minerva
Altar reverente.

Ya se abren las puertas.
De la ilustracion,
Que artera opresion
Tres siglos sello:

Mantuvo entre sombras
Su imperio ominoso;
Vino Mayo hermoso,
Y las disipó".[12]

etc.

Por el mismo conducto del "Parnaso Oriental" de 1835, sabemos que el autor de la letra era Francisco Araucho.

1821. — Autor desconocido: *"Marcha patriótica portuguesa".* — Ejecutada en la Casa de Comedias, el 6 de agosto de 1821. — No hemos hallado la partitura.

En 1821, en plena dominación lusitana se ejecutaron en Montevideo varias canciones patrióticas. Desde luego, que ahora la patria era Portugal y a su rey Don Juan VI fueron dedicadas. Véase la descripción de "El Argos de Buenos Ayres", de la función realizada en la Casa de Comedias el 6 de agosto de 1821: "El 6 huvo tambien comedia y al levantarse el telon bolvió á aparecer el retrato de Juan 6. al mismo tiempo dió principio la musica con marcha, repitiendo consecutivamente *viva el rey de portugal,* y *la cisplatina Oriental.* Duró esta tormenta otra media hora; dio principio á una comedia de 5 actos y al 3. cuando se corrió el telon, aparecio una musica en el patio de la casa tocando la marcha patriotica: la oficialidad portuguesa y la tropa que se hallaba de guardia cantaba la defensa de la *patria* y la *cis-platina* hasta morir, ó hasta *morrere* (como dicen los Portugueses). Duró mucho tiempo este famoso canto y hubiera durado hasta hoy — si los comicos no hubieran tocado el pito; quedó en silencio esta turbonada, y se descorrio el telon — Enseguida cantó la Petronila un elogio al rey D. Juan 6. hallandose el retrato presente durante el canto — La hicieron repetir por agrado".[13]

1821. — Juan Cayetano Barros: *"Cantemos gostosos la Con-titución".* — Cantado en el teatro el 15 de setiembre de 1821. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo. (Inventario: N.° 186). — Para dos sopranos, bajo y bajo continuo. — Véase figuras 137 y 138.

En la página 546 del presente volumen, nos hemos extendido acerca de las características de este himno patriótico, el primero que se conserva dentro de esta especie. Sin contacto aún con la operística italiana del siglo XIX, recuerda los viejos himnos corales de las centurias anteriores.

1823. — Autor desconocido: *"La Palanca".* — Canción patriótica española. — Cantada en la Casa de Comedias, el 6 de febrero de 1823. — No hemos hallado la partitura.

En la función a beneficio del Hospital de Caridad que tiene lugar en el teatro de Montevideo el 6 de febrero de 1823, después de bailar Juan A. Casacuberta y Manuela Martínez un Lundú: "Continuará una graciosa cancion patriótica española, del día, titulada "LA PALANCA"; cuya música y letra espresan de un modo el mas enérgico, el ecsaltado liberalismo constitucional".[14] Es el momento en que corre impetuoso de España a América el cancionero patriótico de la época de Riego, destacándose el célebre Himno y la no menos conocida canción "El Trágala". A esta serie debe pertenecer "La Palanca".

1823. — Autor desconocido: *"Marcha Cívica".* — Cantada en la Casa de Comedias, el 30 de agosto y 15 de setiembre de 1823. — No hemos hallado la partitura.

El 30 de agosto de 1823, en la función realizada en la Casa de Comedias en homenaje a Santa Rosa de Lima, patrona de América,

se entonó una Marcha Cívica que provocó, como era de suponer una curiosa reacción en el público. En esos momentos presidía el Cabildo revolucionario y Lecor se había establecido en Canelones. He aquí el comentario del periódico "Los amigos del pueblo" que se tiraba en la imprenta de los Ayllones: "seríamos injustos si silenciáramos que tres caballeros oficiales portugueses que estaban solos en el palco del jefe superior, previnieron nuestros deseos, poniéndose de pie antes que nadie, al entonarse la marcha cívica, que por ahora es entre nosotros la única nacional. La presteza con que á la voz de un solo ciudadano se levantaron de sus asientos todos los espectadores y el contento que brillaba en sus semblantes, ha sido una señal inequívoca de los patrióticos sentimientos de que se encuentran todos animados. Es mui humilde nuestra pluma para que pueda dar una idéa de las agradables y multiplicadas sensaciones que en aquel acto esperimentamos, y del ardor sagrado que á nuestros pechos inflamaba al oir á todo el patio entonar con entusiasmo el coro, aplaudir cada uno sus versos y pedir otra y otra vez su repeticion. Bástenos decir, que el emperador del Brasil, el baron de la Laguna y cuantos traidores lo acompañan habrian furiosamente renunciado á su loca empresa de subyugarnos, si en aquel momento hubiesen observado las mas vivas é insinuantes efusiones del *amor sagrado de la pátria*".[15]

A los quince días de este hecho se produce en el teatro una reacción más interesante aún a propósito de la "Marcha Cívica" que promueve estas líneas: "En celebridad del aniversario de la publicacion ó jura de la Constitucion portugueza, tubimos comedia la noche del 15, cantándose por principio el himno nacional portugués, al que estubo de pie todo el concurso segun costumbre. Antes del sainete se cantó el *Tragala;* y concluido, pidió el patio, con instancia la marcha cívica; pero la compañía cómica, otras veces tan condescendiente, se manifestó en esta irresoluta y como turbada; lo que no pudimos ni debemos atribuir á otro motivo que al de estar presente el jefe de la division. Se ha dicho, que procedía de hallarse el galan con órden de no cantar otras cosas que las anunciadas en el cartel; mas nosotros estamos mui distantes de creerlo, por saber que en tales casos nada puede negarse al público siempre que en lo que pida no peligre la seguridad comun, el respeto debido á los magistrados, ó la moderacion y la decencia, en cualquier sentido. Para comprobar este concepto, basta el hacer observar que la marcha cívica se cantó. Si; se cantó, estando durante ella en pie el excmo Cabildo, y todos los demas hombres, incluso los señores oficiales portugueses, esceptuando en estos algunos *personages;* pero las señoras... las damas americanas, que por un efecto de su educacion y nada mas, son las primeras á pararse en cuanto rompe la música del himno portugues, ¿es posible que sus paisanos, que sus esposos, sus hijos, sus hermanos, sus padres, no les merezcan al menos, por urbanidad, el obsequio que á nuestros pro-

tectores dispensan? Es preciso haberlo visto, y no se nos ha ocultado que la señorita Olave se levantó de la silla, y la hizo volverse á sentar otra señora... que la esposa de Mr. Franck y algunas madamas hicieron igual demostracion: y tambien sabemos, que hubo americana tan patriota, y tan justamente agraviada del desaire hecho á su pais, hizo pedazos en aquel momento con sus manos, el velo que tenía puesto".[16]

No nos ha llegado ni la letra ni la música de dicha Marcha Cívica. ¿Sería, acaso, aquella canción patriótica que publicó "La Aurora" unos meses antes de este acontecimiento, el 1.º de febrero de 1823 y cuyo coro comenzaba "Orientales corred a las armas: el momento de gloria llegó"?

1823. — Autor desconocido: *"Canción del Trágala"*. — Cantada en la Casa de Comedias el 15 de setiembre de 1823. — No hemos hallado la partitura.

En el parágrafo precedente vimos que el 15 de setiembre de 1823, antes "del sainete se cantó el Tragala", célebre canción española de la época de Riego que comenzaba así:

SOLO

Desde los niños
Hasta los viejos,
Todos repiten
Trágala perro.

CORO

Trágala dicen
A los camuesos
Que antes vivían
Del sudor nuestro.

Ya se acabaron
Aquellos tiempos
Ea, Manola,
No hay más remedio.
Trágala perro.

Ya en esa época, Fernando VII comienza a hacerse fuerte y Riego que había votado la incapacidad del monarca para regir los destinos de España, es cruelmente ajusticiado el 7 de noviembre de ese año. Estos sucesos repercutieron públicamente en Montevideo; las canciones de los liberales de 1820 en contra de los constitucionales y entre ellas, el Trágala, llamada así por ser su estribillo referido a la Constitución, *"trágala perro"*,[17] tuvieron vasto predicamento en nuestro pueblo. Todavía en 1829 y en 1830 veremos bailar las "Boleras del Trágala" que recordaban la vieja melodía revolucionaria.

1828. — Autor desconocido: *"Canción Patriótica"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — No hemos hallado la partitura.

He aquí prácticamente, el primer Himno Nacional del Uruguay cuya letra y cuya música no han llegado hasta nosotros. En efecto: el 27 de diciembre de 1828 Francisco Acuña de Figueroa eleva a Don Juan Francisco Giró, a la sazón Ministro Secretario de Estado de los Negocios Exteriores y encargado de los Ministerios de Hacienda y Guerra, un pedido para que se acepte como canción oficial la que adjunta. Dice así el vate uruguayo: "Con el respeto debido á la alta dignidad con que el Gobierno del Estado ha distinguido á la benemérita persona de V. E. y al mismo tiempo animado por la confianza que inspira su carácter indulgente, me tomo la libertad de valerme de su proteccion y apoyo, para dedicar, y elevar al Excmo. Gobierno Provisorio del Estado la adjunta canción Patriótica, con la composición de música á que debe arreglarse, obra esta de uno de los más hábiles profesores de Buenos Ayres".[18] La proposición no tuvo andamiento.

1829. — Autor desconocido: *"Canción del Estado de Montevideo"*. — Cantada en la Casa de Comedias, el 20 de febrero de 1829. — No hemos hallado la partitura.

En la función realizada en la noche del 20 de febrero de 1829 a beneficio de los cómicos Joaquín Culebras y Juan M. Velarde, "En celebridad del triunfo de ITUZAINGO y despues de una brillante sinfonia se cantará la nueva Cancion patriotica del ESTADO DE MONTEVIDEO".[19] Constituye esta pieza uno de los tantos ejemplares de Canción Patriótica de efímera existencia. Ya veremos que bajo el mismo título se cobijan distintas páginas en el transcurso de varios años.

1830. — Autor desconocido: *"Canción Patriótica de los Treinta y Tres*. — Cantada en la Casa de Comedias, el 18 de julio de 1830. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — No hemos hallado la partitura.

El día de la Jura de la Constitución del Uruguay, el 18 de julio de 1830, se realizó en el teatro montevideano una función extraordinaria en la cual se entonó este himno: "En este dia grande y memorable, en que el Estado Oriental jura su Constitucion Política, se abrirá la escena con la CANCION PATRIOTICA".[20] Don Isidoro De-María, testigo presencial de este acontecimiento, asegura que fué la "Canción Patriótica de los Treinta y Tres"[21] que comienza así:

Gloria eterna a los hijos de Oriente
Y a la noble Argentina Nación,
Cuya espada invencible, a la Patria,
Restituye su gloria y honor.

Treinta y Tres denonados Patriotas
Conducidos de un héroe a la lid,
De la Patria la infausta cadena
Meditaron romper o morir;

Su constancia, su acero y sus pechos,
Sólo traen al combate fatal,
Y a su esfuerzo sangriento sucumbe
La valiente legión imperial.

etc.

En el primer tomo del "Parnaso Oriental" de 1835 se recoge esta letra adjudicada a Francisco Acuña de Figueroa. Con respecto de su música, ninguna otra noticia nos ha llegado. Debe advertirse, sin embargo, que en el correr del año 1830 se entonaron numerosas canciones patrióticas y, posiblemente, una misma música sirviera distintos textos. Así, el 20 de febrero, el 9 de julio y el 12 de octubre, se escuchan canciones de esta suerte, en el teatro. Por otro lado, corría en ese año memorable, ya impresa la "Canción Patriótica" de Esteban Massini, según se desprende del siguiente aviso de "El Universal" del 12 de julio: "NUEVA CANCION PATRIOTICA / Compuesta y arreglada en música con acompañamiento de piano, por el profesor D. Estevan Massini, cantada en Buenos Aires en una sociedad patriótica por un niño de seis años. Se halla en venta en la libreria de la señora de Yañez". Impresa, pues, presumiblemente, en la vecina orilla, la canción de Massini fué una de las que se entonaron en ese entonces.

1831. — Autor desconocido: *"Canción Patriótica"*. — Cantada en la Casa de Comedias, el 25 de mayo de 1831. — No hemos hallado la partitura.

En la conmemoración de las fiestas mayas de 1831, se interpretó en el teatro en la noche del 25 una Canción Patriótica, cuya letra fué publicada en "El Indicador" a los pocos días:

"Hoy américa al cielo levanta
mas erguida la nitida frente
porque al fin su diadema esplendente
con la luz que faltaba brilló:
Y las playas de Oriente resuenan
con el grito que dan las naciones
anunciando á las otras rejiones
que una nueva nacion se formó".[22]

Con motivo de la llegada del Presidente de la República a Montevideo, el 10 de junio de ese mismo año vuelve a repetirse esta canción: "se abrirá el proscenio con la cancion Patriótica que se cantó por primera vez el dia 25 de mayo".[23]

1831. — Autor desconocido: *"Aria alusiva al primer aniversario de la Jura de la Constitución"*. — Cantada en la Casa de Comedias, el 18 de julio de 1831. — No hemos hallado la partitura.

En ocasión del primer aniversario de la Jura de la Constitución, el 18 de julio de 1831, antes de ofrecerse la representación de la

ópera de Rossini "El Barbero de Sevilla", la soprano Angelita Tanni entona "un aria en castellano, alusiva á la festividad de este gran dia, y hecha de profeso para él".[24]

1831. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico a la Paz"*. — Letra de P. Bazán. — Cantado en la Casa de Comedias, el 5 de noviembre de 1831. — No hemos hallado la partitura.

En el acto escolar de fin de curso del Colegio Oriental que dirigía Curel, se interpreta en el teatro este Himno cuya letra comienza así:

"A la paz hoy el himno entonemos,
Con la palma la oliva juntad;
Nueva gloria los hados prometen
A los hijos de la libertad".[25]

Esta letra había sido escrita para una composición de Mariano Pablo Rosquellas, por P. Bazán, según se declara por los periódicos, días más tarde.[26]

1832. — Autor desconocido: *"Canción Patriótica" para el drama histórico "La Batalla de Pasco"*. — Entonada en la Casa de Comedias, el 2 de febrero de 1832. — No hemos hallado la partitura.

En ocasión de representarse en la Casa de Comedias de Montevideo el drama histórico argentino "La Batalla de Pasco", el 2 de febrero de 1832, se cantó la Canción Patriótica final que comienza:
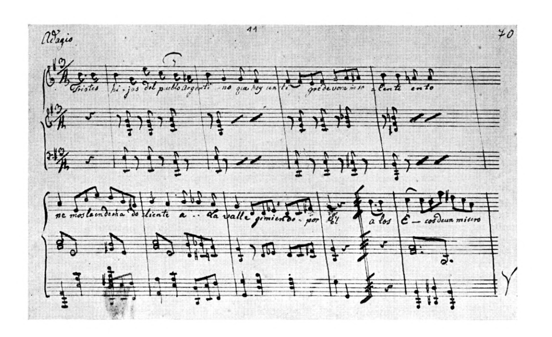
"De la trompa guerrera
el eco belicoso
inflama fervoroso
el patriótico ardor"

etc.

Esta obra, llamada en los programas montevideanos de la época "Batalla y triunfo de Pazco por el Jeneral San Martin" fué publicada en 1925 por el Instituto de Literatura Argentina.[27] En la oportunidad de su representación en nuestra capital, en 1832, se agregó en los avisos periodísticos: "Algunas evoluciones militares que ejecutará la tropa y una nueva cancion patriota que se entonará en honor del ejercito libertador, contribuirá á el adorno de la representacion del drama".[28]

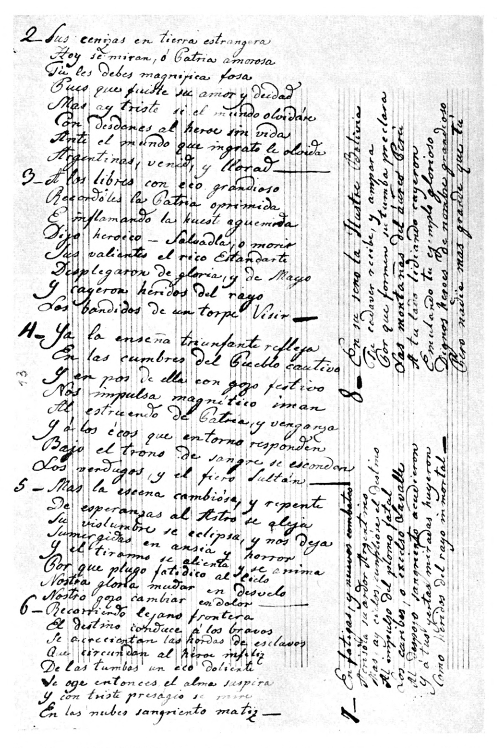
1832. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"* en conmemoración de la Batalla de Ituzaingó. — Letra de Manuel Araucho. — Cantado en la Casa de Comedias, el 20 de febrero de 1832. — No hemos hallado la partitura.

En conmemoración del séptimo aniversario de la batalla de Ituzaingó se realiza en el teatro de Montevideo una gran función en la
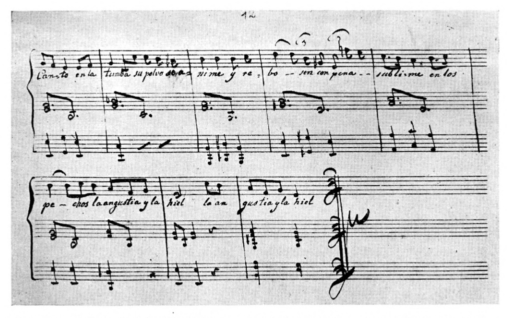




FIG. 185. — AUTOR DESCONOCIDO: "Himno a Lavalle", copia de Francisco José Debali de 1842 (?). Letra de Francisco Acuña de Figueroa; págs. 1 y 2. Inventario N.° 706. (Archivo Debali. Montevideo).


2 — Sus cenizas en tierra estrangera
Hoy se miran, ó Patria amorosa
Tú les debes magnifica fosa
Pues que fuiste su amor y deidad
Mas ay triste si el mundo olvidare
Con desdenes al heroe sin vida
Ante el mundo que ingrato le olvida
Argentinas, venid, y llorad —
3 — A los libres con eco grandioso
Recordóles la Patria oprimida
E inflamando la huest aguerrida
Dijo heroico — Salvadla, o morir
Sus valientes el rico Estandarte
Desplegaron de gloria, y de Mayo
Y cayeron heridos del rayo
Los bandidos de un torpe Visir —
4 — Ya la enseña triunfante reflexa
En las cumbres del Pueblo cautivo
Y en pos de ella con gozo festivo
Nos impulsa magnético iman
Al estruendo de Patria, y venganza
Y á los ecos que entorno responden
Bajo el trono de sangre se esconden
Los verdugos, y el fiero Sultán —
5 — Mas la escena cambióse, y repente
De esperanzas al Astro se aleja
Su vislumbre se eclipsa, y nos deja
Sumergidos en ansia y horror
Y el tiranno se alienta y se anima
Por que plugo fatídico al Cielo
Nostra gloria mudar en desvelo
Nostro gozo cambiar en dolor —
6 — Recorriendo lejana frontera
El destino conduce á los bravos
Se acrecientan las hordas de esclavos
Que circundan al heroe infeliz
De las tumbas un eco doliente
Se oye entonces el alma suspira
Y con triste presagio se mira
En las nubes sangriento matiz —

7 — En fatigas, y nuevos combates
Persigue su ardor Argentino
Mas ay cielos, cumplióse el Destino
Al impulso del plomo fatal
Los caribes, o excelso Lavalle
Al despojo sangriento acudieron
Y á tus yertas miradas huyeron
Como heridos del rayo immortal —
8 — En su seno la Ilustre Bolivia
Tu cadaver recibe, y ampara
Por que formen su tumba preclara
Las montañas del tierno Perú
A tu lado lidiando cayeron
Emulando tu exemplo glorioso
Dignos heroes de nombre grandioso
Pero nadie mas grande que tú

FIG. 186. — AUTOR DESCONOCIDO: "Himno a Lavalle", letra de Francisco Acuña de Figueroa; pág. 3 (conclusión).

cual "se abrirá la escena con una Oda alusiva á tan gran dia, y se cantará un Himno Patriótico todo nuevo, composicion del Sr. D. Manuel Araucho".[29]

Su texto literario comenzaba:

> *"Viva compatriotas*
> *La CONSTITUCION,*
> *Y humille al tirano*
> *Nuestro Pabellon".*[30]

1832. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"*. — Letra de Pablo Delgado. — Cantado en la Casa de Comedias en las fiestas mayas de 1832. — No hemos hallado la partitura.

Este Himno de Pablo Delgado comenzaba así:

> *"Orientales, con cívico gozo,*
> *Veneremos la Constitucion;*
> *Repitiendo que Viva la Patria,*
> *Y que viva la Paz y la Unión".*
>
> *etc.*

Fué publicado en el segundo tomo de "El Parnaso Oriental ó Guirnalda Poética de la República Uruguaya" con la indicación expresa de que fué "cantado en las fiestas mayas de 1832, en el teatro de Montevideo".[31]

1832. — Antonio Barros: *"Himno de la Restauración"*. — Letra de "Un Hijo de la Patria" [Francisco Acuña de Figueroa]. — Cantado en la Casa de Comedias el 20, 21 y 23 de noviembre de 1832. — No hemos hallado la partitura.

En las páginas 548 y 549 del presente volumen, nos hemos referido extensamente a este Himno, cuya letra transcribimos.

1832. — Luis Smolzi: *"Himno de la Restauración"*. — Letra de "Un Hijo de la Patria" [Francisco Acuña de Figueroa]. — Cantado en la Casa de Comedias, el 24 de noviembre de 1832. — No hemos hallado la partitura.

En la página 562 hemos tratado los antecedentes de esta composición, a propósito de la obra de Luis Smolzi. Su música fué reformada y cantada luego el 1.° de diciembre de ese año, siguiendo las indicaciones que se le hicieron en la prensa periódica.

1833. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"* en conmemoración de la Batalla de Ituzaingó. — Cantado en la Casa de Comedias, el 20 de febrero de 1833. — No hemos hallado la partitura.

Como ocurría casi todos los años, el 20 de febrero de 1833, en celebridad del aniversario de la batalla de Ituzaingó, se estrena en la Casa de Comedias "un himno patriótivo nuevo".[32] No se consignan los nombres de los autores de la letra ni de la música.

1833. — Antonio Sáenz: *"Himno Patriótico de la Restauración"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 24 de mayo de 1833. — No hemos hallado la partitura.

En la página 554 nos hemos referido a este himno de Sáenz y los comentarios que provocara.

1833. — Antonio Sáenz: *"Himno Patriótico al 25 de Mayo"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 25 de mayo de 1833. — No hemos hallado la partitura.

El 25 de mayo de 1833, se entona este himno, de los mismos autores que el precedente, cuya letra y comentario pertinente estampamos en la página 555 del presente volumen.

1833. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"*. — Letra de Pablo Delgado. — Cantado en la Casa de Comedias, el 27 de mayo de 1833. — No hemos hallado la partitura.

En el aviso correspondiente a la función de teatro del 27 de mayo de 1833, se expresa que "Despues de la sinfonia, se cantará uno de los Himnos Patrioticos".[33] A los dos días "El Investigador" publica su letra que comienza:

"Ciñamos las sienes
Con sacro laurel
A quienes debemos
Honor, Patria y Ley".[34]

A través de "El Parnaso Oriental", sabemos que esta letra pertenece al poeta Pablo Delgado.

1833. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"*. — Cantado en la Casa de Comedias, el 22 y el 24 de julio de 1833. — No hemos hallado la partitura.

En ocasión de las fiestas julias de 1833 se entonó en la Casa de Comedias en los días 22 y 24 un Himno Patriótico, acaso el mismo que según "El Investigador" los niños de las escuelas cantaron al pie de la columna erigida en la Plaza Matriz el último de esos días.

1833. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"*. — Cantado en la Casa de Comedias, el 25 de setiembre de 1833. — No hemos hallado la partitura.

En conmemoración de la batalla de Rincón, el 25 de setiembre de 1833 se cantó en el teatro un Himno Patriótico.[35]

1833. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"*. — Cantado en la Casa de Comedias, el 12 de octubre de 1833. — No hemos hallado la partitura.

La serie de himnos patrióticos del año 1833 se cierra con el que se entonara el 12 de octubre en el teatro, en ocasión del octavo aniversario de la batalla de Sarandí.[36]

1835. — Autor desconocido: *"Canción Nacional"*. — Letra de Manuel Araucho. — Letra publicada, el 13 de abril de 1835. — No hemos hallado la partitura.

En "El Nacional" del 13 de abril de 1835 se publica la siguiente "Canción Nacional" de Manuel Araucho:

"Viva en triunfo el invencible
El pueblo heroico Oriental
Que há jurado morir, ó ser libre
A la sombra de palma inmortal".

Agrega al respecto, el precitado periódico: "Sabemos que un Profesor de crédito está componiendo la música con que ha de cantarse, y que se publicará litografiada igualmente para mayo". No tenemos noticia posterior acerca de su aparición que, en caso de haberse producido, vendría a ser el primer impreso musical con que contaría nuestro país. Por el momento, "El último pensamiento" atribuído a Weber y publicado por "La Abeja del Plata" en 1837, es la primera partitura impresa que se conserva. Araucho pretendió que se oficializara esta canción como Himno Nacional. Su intento no tuvo andamiento y prevaleció el de Acuña de Figueroa ya aprobado en 1833.

1836. — Francisco Cassale: *"Himno de la Victoria"*, dedicado al General en Jefe del Ejército vencedor en Carpintería, Ignacio Oribe. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 3 de diciembre de 1836.— No hemos hallado la partitura. — En el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo" se conserva el impreso de la época, del texto literario. — Véase figura 150.

En la página 565 del presente volumen, nos hemos referido extensamente a este "Himno de la Victoria".

1836. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico"*. — Cantado en la Casa de Comedias, el 17 de diciembre de 1836. — No hemos hallado la partitura.

En ocasión de representarse la tragedia de Nicasio Alvarez Cienfuegos "El Pitaco", el día 17 de diciembre de 1837, "abierta la escena, se cantará un Himno Patriótico".[37]

1837. — Autor desconocido: *"El Voto Público"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 10 de enero de 1837. — No hemos hallado la partitura.

El 10 de enero de 1837, en la función dedicada al Presidente de la República Don Manuel Oribe, con motivo de su cumpleaños, se entona esta partitura: "Abierto el proscenio con una de las mejores sinfonias se cantará el himno compuesto por el Sr. D. F. A. de F., titulado EL VOTO PUBLICO".[38] Las iniciales corresponden a las de Francisco Acuña de Figueroa, quien dos años antes había dedicado a Oribe, como puntual poeta oficialista, el himno que comienza: "Hijo heroico del pueblo de Oriente, muestra Oribe, virtud y valor..."

1837. — Antonio Sáenz: *"Canción Republicana"* [Himno Nacional]. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Publicado en "La Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas", Montevideo, diciembre de 1837. — Impreso existente en el Archivo Debali. Montevideo. — Véase figuras 141 a 143.

Sobre el primitivo Himno Nacional de 1833 de Francisco Acuña de Figueroa, Antonio Sáenz escribe su Canción Republicana que posee lejanas resonancias del Himno Nacional Argentino. Sobre ella nos hemos extendido en las páginas 556 y siguientes, del presente volumen.

1839. — L. de C.: *"El Fructuoso Rivera"*. — Letra de J. de M. — Publicado en 1839. — No hemos hallado la partitura.

Sobre esta página sólo poseemos el aviso de la época que dice así: "El Fructuoso Rivera. / Himno dedicado á la Sra. Da. Bernardina Fragoso de Rivera, poesia de J. de M. música de L. de C. se vende en la Libreria de Hernandez".[39] El texto literario se publica en "El Constitucional" del 30 de diciembre de 1839.

1839. — Roque Rivero: *"Libertad. Canción de la Joven Generación"*. — Letra de "Un Argentino emigrado". — Cantado en la Casa de Comedias, el 3 de agosto de 1839. — Publicado en París por Adolphe d'Hastrel. — Véase figuras 153 y 154.

En la página 570 nos hemos referido a esta página cuya partitura publicamos. La Canción Patriótica, deriva aquí hacia la canción política. La morfología musical y literaria de esta última es igual a la de la anterior; lo único que varía es el contenido de su texto. A partir de esta obra, pues, surge con plena potencia la canción política que alcanzará su apogeo alrededor de 1843, al iniciarse el Sitio de Montevideo.

1842. — Demetrio Rivero: *"Himno Patriótico"*, para el melodrama de asunto americano "Amazampo". — Cantado en la Casa de Comedias, el 29 de junio de 1842. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo. — Véase figura 47.

En las páginas 188 a 190 nos hemos referido a esta obra cuya partitura reproducimos en la figura 47. Responde exactamente al tipo de Canción Patriótica europea aún cuando el texto literario se refiere a un acontecimiento típicamente sudamericano.

1842. — Roque Rivero: *"Himno de los Libertadores"*. — Letra de Andrés Lamas. — Impreso en 1842. — No hemos hallado la partitura.

En la página 572 hemos hablado acerca de esta página de la cual sólo conocemos el anuncio de su aparición.

1842. — Autor desconocido: *"Himno a Lavalle"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo. (Inventario: N.° 706). — Véase figuras 184 y 185.

En el Archivo Debali hemos hallado este Himno cuya música bien puede ser de Francisco José Debali de quien, en todo caso, es la copia.
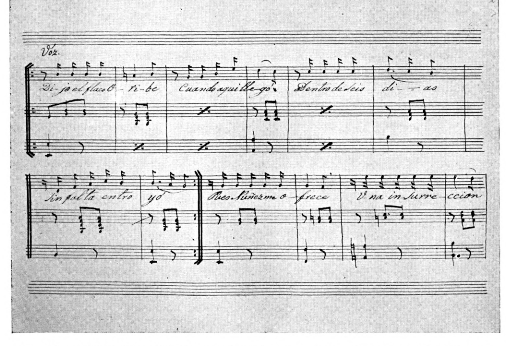
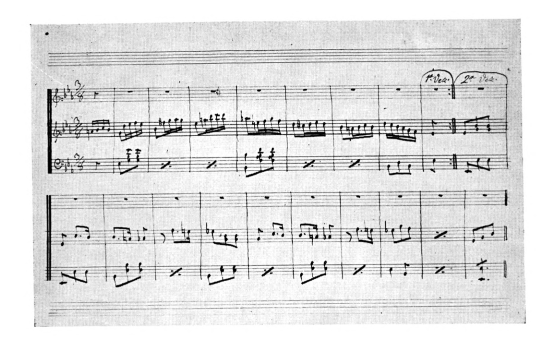




FIG. 187. — FERNANDO QUIJANO (?): "Tin tin" de 1843; págs. 1 y 2. Inventario: N.º 894 A. Continúa. (Archivo Debali. Montevideo).

que ha sido pro- puesta por Pedro Almi- ron Al mi- ron Almi- ron Tin tin del Ce- rrito tin del Cane- lon ya canto el Requiescat con el buen Almi- ron

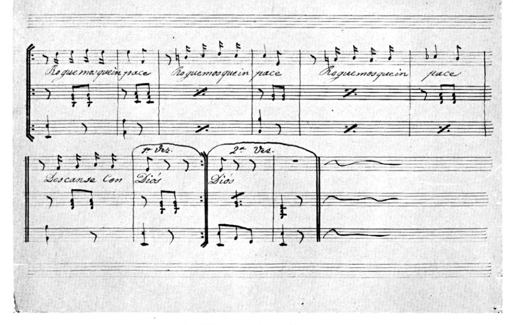


Fig. 188. — FERNANDO QUIJANO (?): "Tin tin", págs. 2 y 3 (conclusión).

La letra, de Francisco Acuña de Figueroa, fué publicada en "El Nacional" del 1.º de julio de 1842 bajo uno de sus seudónimos: "Un Oriental".

Desde el punto de vista musical este Himno es un verdadero acierto de expresión dentro de una total sencillez de recursos. Consta de dos partes de 8 y 9 compases respectivamente. Como conviene al carácter del texto literario, hállase en el sombrío tono de mi-menor y hacia el final de la primera sección evoluciona hacia el relativo mayor (sol-mayor). Un sólo motivo melódico engendra las dos partes y al comienzo de la segunda nos encontramos con una inflexión melódica típica del Triste rioplatense. Su forma responde, pues, al sencillo esquema A-A'.

1843. — Roque Rivero: *"Hymno triunfal a los vencedores de Cagancha"*. — Cantado en la Casa de Comedias, el 4 de noviembre de 1843. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo. — Véase figuras 155 y 156.

En la página 573 nos hemos referido a este Himno cuya versión para piano reproducimos en la figura 156.

1843. — Roque Rivero: *"La Argentina"*. — Letra de Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte. — Impreso en Montevideo por la Imprenta del Nacional en 1843. — Ejemplar en poder del Sr. Ricardo Grille. Montevideo. — Véase figuras 157 a 159.

Al igual que la anterior, esta obra fué comentada en la página 573 y su reproducción facsimilar aparece en las figuras 157 a 159 del presente volumen.

1843. — Fernando Quijano (?): *"Tin tin"*. — Partitura existente en el Archivo Debali, Montevideo. (Inventario: N.º 894 A). — Véase figuras 187 y 188.

Ya iniciado el asedio de Montevideo por las fuerzas de Oribe, el 23 de marzo de 1843 apareció en "El Nacional" de la ciudad sitiada, una noticia acerca de un hecho de muy dudosa autenticidad pero que de todas maneras, verdadero o no, había de tener vasta repercusión como arma dialéctica de la política, de la literatura y hasta de la música. Dice así el precitado artículo:

"Generalmente los soldados de Oribe deguellan las victimas apuñaleándolas al compás de una cancion popular que han parodiado del modo siguiente:

Tintin de la Aguada
tintin del Cordon,
gallina guisada
pato con arroz:
violin violon, etc.

Que horribles imaginaciones! Acompañar las agonías de la victima con una cancion de orgia, herirla al compas de sus acentuaciones,

hundir en el cuerpo humano amarrado el puñal, segun los alti-bajos del arco sobre las cuerdas del violin!"

Seis días más tarde, el 29 de marzo, aparece en el mismo periódico una "Canción de extramuros" en la que se amenaza —literariamente desde luego— con hacer lo mismo a los sitiadores, una vez vencidos:

"Tin tin de la Aguada
Tin tin del Cordon
Ya está agonizando
La federacion;
Y mientras le cantan
El kirieleyson
Tengamos la mecha
Cerca del cañon.

Rin rin para Oribe
A maza rin, ron,
Con cuatro bemoles
Será el rigodon.

Hermoso fandango
Bailarán los dos,
Sin tocar el suelo
Que será un primor,
Y sus zapateos
Serán como un son".

etc.

Al mes siguiente, el 24 de abril, se publica, también en "El Nacional", un "Tin tin dedicado á la guarnicion de la Plaza por el Tambor de la Linea", que va acompañado con el siguiente comentario: "Este *Tin, Tin,* tiene una música esclusiva compuesta por el TAMBOR, para que la canten las DAMAS COLORADAS, y la que estara de Manifiesto dentro de cuatro dias en la Libreria de Hernandez para los que gusten sacar copia, ya que la litografia está parada Merced a un gastador". Su texto literario decía así:

Dijo el flaco Oribe
Cuando aqui llegó,
Dentro de seis dias
Sin falta entro yó,
Pues Nuñez me ofrece
Una insurrección,
Que ha sido impuesta
Por Pedro Almirón.

Tin tin del Cerrito,
Tin del Canelón;
Ya canto el Requiest can
El buen Almirón,
Roguemos que impace
Descanse con Dios.

Ya desengañado
Pudieras estar
Que a Montevideo
No puedes tomar
Con esa gentuza
De raza infernal
Que pelear no sabe,
Y si degollar.

Tin tin del Cerrito
Tin de la Ciudad
Mucho miedo tienes
Acércate mas,
Y verán tus gefes
Donde vás a dar.

No seas borrico
Ponte en marcha ya
Pues sinó no te alza
Ni la Caridad.
Y una vez caido,
Todos te han de dar,
Por frente, derecha,
Izquierda y detrás.

Tin tin de los vascos
Tin del Oriental
Que se llama Sosa
Y sabe cargar
Con solo quince hombre
A cien, y triunfar.

Yente cual furmiga
Tein esta Cidá
Con la Francesada
Que enojada está,
Y los italianos,
Que no entienden, más
Que á la vant diciendo
Cargar y triunfar.

Tin tin del Cerrito
Tin de la Ciudad
Ya está preparada
La gente a marchar
Y hacerte pedazos
Cantando A la vant.

Le salió fallida
Esta operación
Al gran ALDERETE
Pues que la traición.
Que creyó efectuada
Contra él se volvió,
Sangrando cien onzas
Sin restitución.

Tin tin del Cerrito
Tin del Canelon
Tin tin de la parte
Que toma un pichón
Porque el gaucho Rosas,
Mande á esta Nación.

Con que asi flacucho
Ten un mancarron
Que te saque airoso
de este rempujón,
Pues si te descuidas,
No te salvan, no,
Ni las lavativas
Del Restaurador.

Tin tin del Cerrito
Tin del Canelón:
Suene la campana,
Suene el esquilón
Que anuncia la muerte
Del degollador.

Nó Pacheco, Maza,
Barcena, Rincon,
Costa, el Pardo Nuñez
Reyes el ladrón,
Y á mas los Ministros
Unansen con Brown
Y marchen cantando
Un Kirie-Leison.

Tin tin de la Francia
Tin tin de la Unión,
Con los extrangeros,
Que es señal precor,
De llevarse el diablo
Al Restaurador.

Y el tin tin señores
Aqui se acabó
Dispensen los versos
Del pobre Tambor,
Pues solo es poeta,
Y aun eso ramplón,
Para darle duro,
A Oribe traidor.

Tin de la trompeta,
Tin tin del tambor
Tin de la tacuara
Que ha tomar me voy,
Pues que se ciscaron
Los de la invasión.

NOTA. — Cuando canten las Señoras este Tin tin pueden cambiar el verso siguiente —en la 6.ª estrofa que dice: "Ni las lavativas" — Digase "ni toda la astucia".

En el rico Archivo Debali hemos hallado, en copia de la época, la partitura para canto y piano de este "Tin Tin" que acaso fuera una de las que se vendía en la Librería de Hernández en 1843. Según el comentario de "El Nacional", el autor de la música era "El Tambor"; en esa época aparece en Montevideo un periódico antioribista "El

Tambor de la Línea" redactado por Fernando Quijano. ¿Fué acaso éste, el autor de la música? De todas maneras, el documento no es explícito a este respecto.

Desde el punto de vista musical, su línea melódica recuerda las piezas cantables de las tonadillas escénicas españolas de principios de siglo. En 1843 la Tonadilla Escénica se hallaba próxima a su extinción en Montevideo, frente a la invasión absorbente de la operística italiana. Este "Tin Tin" vendría a ser uno de los últimos estertores de la popular especie dieciochesca española.

Todo esto es muy claro si lo planteamos de acuerdo con los documentos musicales de 1843. Sin embargo, si proyectamos estas referencias al campo de las danzas y canciones folklóricas, el problema se complica extraordinariamente. En ese entonces, viven en nuestro medio dos canciones danzadas que llevan los nombres de "Refalosa" y "Media Caña". Frecuentemente, Hilario Ascasubi habla de Tin Tin y Refalosa como de dos especies diferenciadas, de Media Caña Refalosa y, para complicar aún más las cosas, el estribillo del Tin Tin aparece como sinónimo de Media Caña:

"Tin tin, media caña
Tin tin caña entera
Tin tin, lo que gustes
Tin tin, lo que quieras".

A nuestro entender, lo que ocurre es que existen dos especies de Media Caña: una de origen tonadillesco español como la de Sáenz (fig. 140) o la de Debali (fig. 168), y otra que corre por la vía folklórica, totalmente distinta, que llega con plena lozanía hasta los umbrales del siglo XX. En cuanto al Tin Tin, es ésta una canción política de corte musical también tonadillesco, según se desprende del documento que publicamos.

Para corroborar aún más este aserto, recordemos que en la biografía de Francisco José Debali redactada por su hijo José, declara éste que "estando en Montevideo un argentino emigrado, Ascasubi, que hacía composiciones políticas contra los sitiadores, pues era en la época de la Guerra Grande, se le pedía a mi padre música para dichas composiciones y hasta se le llevaba en una especie de litera, por su enfermedad que lo postraba, para que dirigiese esos cantos acompañados con su música".

Nos imaginamos a Debali escribiendo puntualmente sus Media Cañas españolas sobre los textos de Ascasubi, tal como lo hiciera en las danzas de salón de este mismo nombre que nos dejó en su Archivo.

1844. — Francisco José Debali (?): *"Arre que te pincho"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Partitura para orquesta existente en el Archivo Debali. Montevideo. (Inventario: N.° 181 B). — Véase figuras 189 a 191.
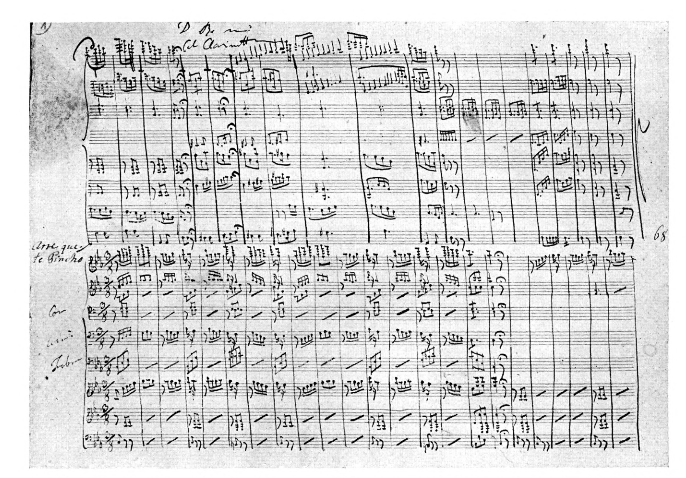


Fig. 189. — FRANCISCO JOSE DEBALI (?): "Arre que te pincho", sobre un texto de Francisco Acuña de Figueroa de 1844. Partitura para orquesta, pág. 1. Inventario: N.º 181. (Archivo Debali. Montevideo) (continúa).

FIG. 190. — FRANCISCO JOSE DEBALI (?): "Arre que te pincho", pág. 2 (continúa).
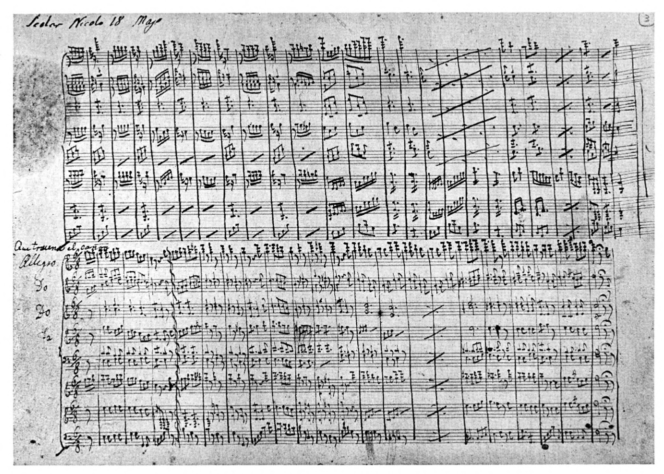


FIG. 191 — FRANCISCO JOSE DEBALI(?): "Arre que te pincho", pág. 3 (conclusión).

El 24 de abril de 1844, "El Nacional" de Montevideo publicó una poesía de Francisco Acuña de Figueroa intitulada "Abre [arre] que te pincho oriental" que comenzaba "Ya estarás conforme en que marchó Urquiza...". Sobre ella, al parecer, Francisco José Debali desarrolló una canción que luego instrumentó para pequeña orquesta y que se conserva en su Archivo. La flauta conduce la línea melódica y el estribillo "Arre que te pincho" se escucha a partir del compás número 10. Trátase de una cancioncilla de corte tonadillesco de cierta gracia expresiva.

1844. — Autor desconocido: *"Canción alusiva a los inválidos del Ejército"*. — Cantada en la Casa de Comedias, el 26 de junio de 1844. — No hemos hallado la partitura.

Iniciado el Sitio de Montevideo y librados los primeros combates, en el teatro de la capital asediada se realiza el 26 de junio de 1844 una función a beneficio de los inválidos del ejército en la cual se entona esta canción "alusiva a la funcion y compuesta por un joven oriental".[40]

1844. — Francisco José Debali (?): *"Tirana salvaje"*. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Partes sueltas existentes en el Archivo Debali. Montevideo. (Inventario: N.° 888 a). — Véase figura 192.

En "El Nacional" del 18 de octubre de 1844 apareció la cancioncilla de Francisco Acuña de Figueroa "La Tirana Salvaje", recogida luego en la página 113 del volumen octavo de sus "Obras completas". Comenzaba así:

Soy Ganchoso el de la línea
¡Ay tirana! y de artilleros:
Que vangan los mazorqueros
Y verán lo que es cañón.
El pescuezo á los salvajes
Pide Rosas, ¡ay qué humano!
¡Ay Tirana, si el tirano
Nos camela con traición!

Mas que la mazorca
Se quiebra y desgrana,
Y de hoy á mañana
Le estrujan la nuez.
¡Ay, qué fandanguillo
Le espera, si envida!
Ni alafia me pida
Que soy de Jerez.

etc.

De puño y letra de Francisco José Debali, consérvase en su Archivo la línea melódica y partes sueltas para orquesta de esta cancioncilla que, como corresponde al texto, ostenta un decidido acento
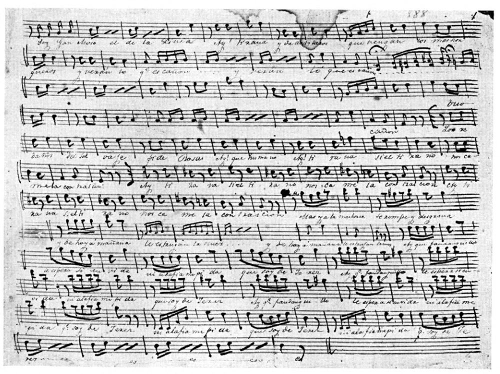


Fig. 192. — FRANCISCO JOSE DEBALI (?): "Tirana salvaje" partes de flauta y canto. Letra de Francisco Acuña de Figueroa, escrita en 1844. Inventario: N.° 888 a. (Archivo Debali. Montevideo).

español. Como en este manuscrito no se expresa que el autor fuera el copista, nos hemos abstenido de adjudicársela a Debali en la tabla de sus obras, pero de todas maneras se nos ocurre que bien pudiera ser éste su autor.

1845. — Autor desconocido: *"Himno a la intervención anglo-francesa"*. — Cantado en la Casa de Comedias, el 12 de agosto de 1845. — No hemos hallado la partitura.

En abril de 1845 llegaron a Montevideo el barón Deffaudis y mister Gore Ouseley, diplomáticos de Francia e Inglaterra respectivamente, con el propósito de poner fin a la Guerra Grande. Durante meses se creyó que esta negociación iba a dar resultados favorables para la paz, cosa que luego no ocurrió. En ese ínterin, los habitantes montevideanos creyeron en el éxito de la intervención franco-británica y el 12 de agosto de 1845, en la Casa de Comedias, se estrenó un "Himno a la intervención anglo-francesa" entonado por Angel Lagomarsino cuya letra y música, según reza en los programas de la época, eran de dos aficionados orientales.[41]

1848. — Autor desconocido: *"Himno Patriótico a la Fraternidad"*. — Cantado en la casa de Comedias, el 3 de setiembre de 1848. — No hemos hallado la partitura.

Dirigido por Francisco José Debali se da a conocer en la Casa de Comedias este "Himno Patriótico a la Fraternidad" el 3 de setiembre de 1848. Modestamente los autores "reclaman la indulgencia del público de Montevideo", pero no se expresa en el programa quiénes son.[42]

1855. — Cesar Dominicetti: *"Himno Patriótico"*. — Letra de "Un joven Oriental" [¿Fernando Quijano?]. — Cantado en la Casa de Comedias, el 16 de setiembre de 1855. — No hemos hallado la partitura.

En la página 610 del presente volumen, nos hemos referido detalladamente a este Himno estrenado "con motivo de la sincera unión de los antiguos partidos de la República".

3. El Himno Nacional. — En la historia de los himnos nacionales americanos, el uruguayo ocupa un lugar insólito desde el punto de vista de su gestación. Algunos himnos de nuestro continente nacieron de golpe por simple decreto, otros por encargo deliberado a un compositor extranjero que, en algunos casos —Carnicer, autor en España del Himno Nacional de Chile—, jamás visitó el país. El nuestro tiene una trayectoria más lenta, pero de curiosa depuración popular.

El 8 de julio de 1833 el Gobierno aprobó la letra de Francisco Acuña de Figueroa, la que más tarde fué reformada —tal como hoy se conoce— por decreto del 12 de julio de 1845. Durante muchos años

se probaron distintas músicas escritas por los maestros Sáenz, Smolzi, Barros y Cassale, pero ninguna de ellas prendió en el oído y en el espíritu del pueblo. Durante la Guerra Grande, el músico húngaro radicado en Montevideo, Francisco José Debali, asistido por el actor oriental Fernando Quijano, quien le explicó el sentido de la letra de Acuña de Figueroa, escribió la música del Himno, la cual, lentamente, fué ganando prestigio entre el pueblo que lo escuchaba y repetía en las funciones del primitivo teatro montevideano: la Casa de Comedias. Cuando la elección popular ya estaba decidida, el Gobierno no hizo otra cosa que poner el sello oficial a una aspiración colectiva y en los decretos del 25 y 26 de julio de 1848 oficializó su música. En ellos se declaraba que el autor de la misma era Fernando Quijano. Sin embargo, todos los manuscritos de la época y todas las versiones impresas del Himno en el siglo XIX, declaraban que su autor era Francisco José Debali. Ello no obstante, los decretos de 1848 originaron posteriormente una polémica muy curiosa entre "quijanistas" y "debalistas" que aún hoy se halla en vigencia.

No vamos a entrar nosotros en el estudio de esta larga reyerta que, viciada de parcialidad por ambos bandos, no hizo otra cosa que complicar el problema. La dejaremos a un lado y remitiremos al lector que quiera interiorizarse en ella a un extenso trabajo publicado hace unos años.[43]

Planteadas las cosas en vida de los autores, el problema tiene dos aspectos a considerar: uno histórico a través de documentos públicos y otro técnico-musical que surge del estudio objetivo de las partituras. Por ambos caminos hemos llegado claramente a la conclusión de que el autor de la música actual del "Himno Nacional de la República Oriental del Uruguay" es Francisco José Debali.

Desde el punto de vista histórico, la cronología del Himno actual, según documentos públicos, puede establecerse de la siguiente manera:

1833 - Julio - 8. — El Gobierno aprueba oficialmente la letra de Francisco Acuña de Figueroa, mediante el siguiente decreto:

Montevideo, Julio 8 de 1833.

Declàrase Himno Nacional el compuesto y presentado por D. Francisco Acuña de Figueroa, denseles las gracias por el zelo que manifiesta por las glorias de la Patria; comuníquese á quienes corresponda y publíquese, encargàndose al Ministro de Gobierno disponga la composicion de musica con que deba cantarse en adelante en las funciones públicas.

Rúbrica de S. E.
VAZQUEZ.

["El Investigador", Montevideo, 10 de julio de 1833.]

1840 - Mayo - 25. — Según declaración de Fernando Quijano aparecida en "El Nacional" de Montevideo del 3 de junio de 1840,

el día 25 de mayo de ese año, se cantó en el Teatro el Himno Nacional con música de "Un Oriental", seudónimo del mismo Fernando Quijano.

1845 - Julio - 12. — El Gobierno aprueba una reforma que ha hecho en las estrofas del Solo, el autor de su letra, Francisco Acuña de Figueroa. Versión definitiva del texto literario del Himno Nacional ("El Nacional", Montevideo, 18 de julio de 1845). El decreto se halla firmado por Joaquín Suárez y Santiago Vázquez, y la reforma sólo afecta los versos de las estrofas.

1845 - Julio - 19. — En la Casa de Comedias se entona el Himno Nacional:

"Abierto el proscenio con una brillante sinfonia, se cantará el Himno Nacional, refundido por el poeta Oriental D. Francisco A. de Figueroa, y música de jóven Oriental [Fernando Quijano]; é instrumentada por el profesor D. José Devali".

["El Constitucional", Montevideo, 17 de julio de 1845.]

1848 - Julio - 25. — El Gobierno aprueba oficialmente la música del Himno Nacional por medio del siguiente decreto:

Documentos Oficiales.

MINISTERIO
DE
GOBIERNO

Montevideo, Julio 25 de 1848.

DECRETO.

El Gobierno con fecha 15 del corriente ha decretado lo siguiente:

Hallándose hasta hoy el Himno Nacional de la República que compuso el ciudadano D. Francisco A. de Figueroa, sin una música oficialmente esclusiva para él, entre muchas que varios profesores le han adoptado en diversas épocas, lo que ha producido una especie de anarquía, ó confusion indecisa de entonaciones arbitrarias; y debiendo fijarse por fin una sola digna del hermoso Canto de la Pátria, que reuna las calidades de magestuosa cadencia y fácil; como igualmente que haya merecido la sancion jeneral en repetidos ensayos — El Gobierno de la República para solemnizar el Grande aniversario de la Constitucion, ha acordado y decreta.

Art. 1.° Declárase Nacional y esclusiva, la música que para el Himno Nacional de la República ha compuesto el Ciudadano D. Fernando Quijano, y con la cual hace un año se canta aquel en las festividades cívicas.

2.° Todos los Directores de las bandas de música militar de Ejército, sacarán inmediatamente cópia de aquella composicion, y formarán la partitura instrumental que distribuirán en sus respectivas bandas, para su pronta y oportuna ejecucion.

3.° Comuníquese, publíquese y dése al R. N.

SUAREZ.
MANUEL HERRERA Y OBES.

["Comercio del Plata", Montevideo, 27 de julio de 1848.]

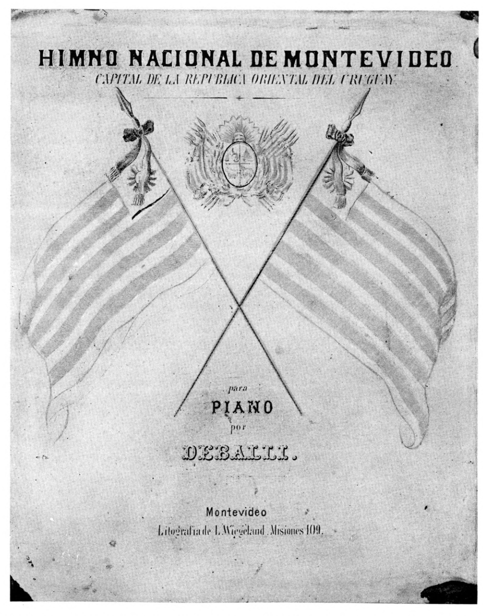


FIG. 193. — Carátula de la primera edición del Himno Nacional. Obsérvese que las banderas llevan dos listas azules de más. Piedra litográfica conservada en el Museo Histórico Nacional. Montevideo.

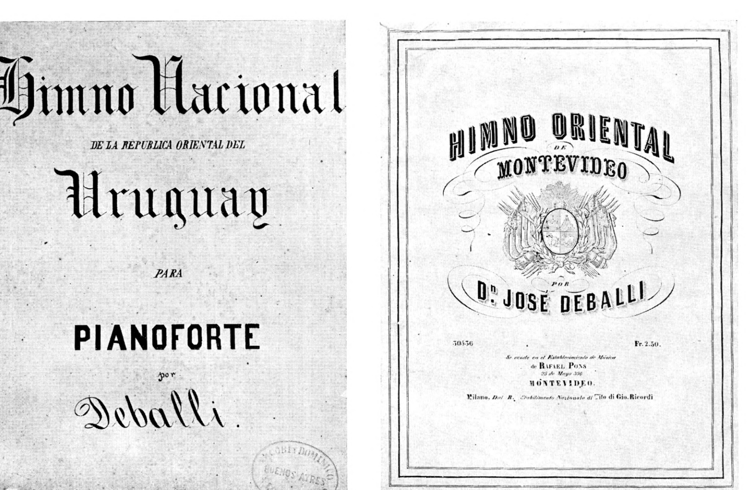


FIG. 194. — Carátula de la segunda edición del Himno Nacional editada en Buenos Aires por Jacobi y Dominico. (Colección de Lauro Ayestarán).

FIG. 195. — Carátula de la tercera edición del Himno Nacional editada en Milán por Tito Ricordi. (Colección de Lauro Ayestarán).

1848 - Julio - 26. — El Gobierno reitera el decreto lanzado el día anterior, con una segunda resolución:

Documentos Oficiales.

MINISTERIO
DE
GOBIERNO

Montevideo, Julio 26 de 1848.

DECRETO.

Siendo necesario dar al Himno Nacional una música adecuada, con que pueda entonarse en los dias festivos de la Patria, y habiendo merecido la aprobacion del Gobierno la composicion del ciunadano [sic] D. Fernando Quijano, el P. E. acuerda y decreta:

Art. 1.° El Himno Nacional tendrá por música esclusiva la que le ha dedicado el citado ciudadano D. Fernando Quijano..

2.° Pásese al Ministerio de la Guerra el ejemplar de la composicion presentada para que sea distribuida á las músicas del ejército.

3.° Comuníquese, publíquese é insértese en el Registro Nacional.

SUAREZ.
MANUEL HERRERA Y OBES.

["Comercio del Plata", Montevideo, 28 de julio de 1848.]

1855 - Julio - 23. — Francisco José Debali, en documento hallado por el Prof. Hugo Balzo, sale a la prensa en un extenso artículo para declarar que el único autor de la música es él; se cierra con estas palabras:

"Dígalo si nó el mismo autor del Himno Nacional [Francisco Acuña de Figueroa] que hace ya algún tiempo me mando pedir a Buenos Aires la música original porque las copias que aqui circulaban estaban adulteradas, digalo si no el Sr. D. Pascual Costa y su señor hijo que asistieron al primer ensayo de mi composición en el teatro; finalmente dígalo al mismo Sr. Quijano a quien creo bastante caballero para no quererse atribuir lo que no le pertenece ni puede pertenecerle.

En honor de la verdad, debo decir que aquel señor tuvo efectivamente alguna parte en la composición de la música, porque él fué quien me hizo penetrar del espíritu del Himno y en cierto modo del tono que debía asumir aquella; pero esto no quiere decir de ninguna manera que sea él su autor.

Hasta ahora SS.E. no ha aparecido mi nombre en público como compositor de la música del Himno Oriental, y sí el del Sr. Quijano por más de una vez según tengo entendido. Si hasta ahora no he reclamado la propiedad de ella, ha sido porque ignorando el idioma del país no he podido enterarme oportunamente de las publicaciones que se han hecho a este respecto.

Ninguna recompensa he merecido por mi trabajo; pero al menos quiero que no se me usurpe la propiedad y legitimidad de mi producción; y este amor al arte es lo que me hace tomar la pluma para ocupar las columnas de su ilustre diario.

Soy de Vds. SS.E. atento servidor

Q. S. M. B.
José Debali, maestro de música".

["El Nacional", Montevideo, 23 de julio de 1855.]

En ocasión del último artículo de 1855, Fernando Quijano que se hallaba en esos momentos actuando en la Casa de Comedias, no desmintió a su amigo Debali. Por otro lado, si Debali hubiera tenido la más leve intención de alterar la verdad se hubiera valido de cualquier artilugio menos el de poner por testigos —que lo hubieran desmentido de inmediato— al propio Quijano, a un hombre de la notoriedad pública del autor de la letra, Francisco Acuña de Figueroa, ni a los señores Costa quienes, al parecer, asistieron al primer ensayo de la música realizado en el teatro. Nuestro Himno, pues, no nació ni por encargo, ni en los salones más o menos aristocráticos de la época, sino en la institución popular por excelencia de ese entonces: el Teatro. El pueblo, en libres pero invisibles comicios, lo seleccionó de entre el montón de músicas que venían corriendo para la misma letra y el Gobierno, entonces, cristalizando una espontánea voluntad, dió su aprobación oficial en 1848.

Afortunadamente, las convocatorias que se hicieron para dotar por medio de un concurso de música oficial al Himno, nunca fueron substanciadas. Y decimos ésto porque, jurados en tantas competencias musicales, no creemos mucho en los fallos de un concurso para este tipo de composiciones que luego debe refrendar todo un pueblo, aún partiendo de la base de la mayor competencia y probidad por parte de los jueces.

Queremos recordar dos convocatorias: una producida en 1840 y otra en 1846. El 30 de junio de 1840 la Comisión Censora y Directiva del Teatro invitó a los profesores Francisco Cassale y Antonio Barros:

> "En seguida resolvio la Comis.ⁿ invitar a los profesores de Musica D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Cassale y D.ⁿ Ant.ᵒ Barros a q.ᵉ compongan y presenten una musica adaptable al Himno Nacional, con el objeto de q.ᵉ se ensayen las presentadas en el Teatro en las funciones nacionales q.ᵉ habrá el 18 del entrante Julio; y q.ᵉ ejecutando alternativamente, pueda fijarse el voto publico y la Comision Censora recomendar al Gob.ⁿᵒ aquella q.ᵉ merezca mas aceptación, para ser declarada Nacional — El encargo de esta invitac.ⁿ se cometio al Vocal Secretario, p.ª q.ᵉ de oficio y a nombre de la Comis.ⁿ la mandase á los dhos Profesores"... [44]

La otra convocatoria de concurso data del 16 de marzo de 1846 por la cual se invitó a los maestros Francisco Mochales, Francisco José Debali, Antonio Barros, Peregrín Baltasar, Luis Smolzi, Andrés Guelfi y Rafael Lucci a presentar sus composiciones. [45] Repetimos, ninguno de los dos concursos fué substanciado y, según tradición no confirmada, Debali presentó tres partituras al segundo.

Con respecto a la fecha de composición del Himno Nacional, ésta puede fijarse entre 1840 y 1847 como límites más anchos. El decreto de 1848 de oficialización de su música, dice que desde "hace un año se canta aquel en las festividades cívicas". Esto daría pie a la sospecha de que el Himno cantado en 1840 y en 1845, podría ser otra

partitura. De todas maneras, la fecha más remota de su composición fíjase en 1840 y la más próxima en 1847.

Desde el punto de vista técnico-musical, hemos llegado a la misma solución con respecto a la paternidad de su partitura. Pero veamos primeramente las características estrictamente sonoras de esta pieza.

Los himnos nacionales tienen una vida autónoma dentro de la historia general de la música. No son hechos estéticos químicamente puros; es decir, no nacen de una individual intuición creadora que una vez fijada en sonidos no acepta superación. A nadie se le ocurriría reformar un Minué de Mozart o la Novena Sinfonía.

Un himno nacional nace de un acto individual sí, pero tiene luego un período de crecimiento y he aquí que una vez llegado a su madurez perdura intocable para siempre o desaparece bruscamente por una razón de orden política o social.

La Marsellesa nació en 1792, creció lentamente por espacio de cuarenta años y cuando llegó a su madurez nadie se atrevió a tocar una sola nota. Y esto ocurrió hace ya más de un siglo. Si se compara el primitivo "Canto de la Armada del Rhin" de Rouget de l'Isle con el que hoy conocemos bajo el nombre de "La Marsellesa", se observará un curioso ciclo evolutivo que va desde una melodía algo indecisa hasta la fuerza ardiente y avasallante del actual himno de la Libertad.

¿Quién fué el que obró esa maravillosa taumaturgia? Por cierto que no fueron los transcriptores. Fué ese pueblo que agrupó los valores de las notas de una manera más nerviosa y candente, que lo cantó pasando por distintos intervalos. Los músicos cultos no hicieron otra cosa que acercar su oído a la masa que lo iba cantando y reflejar esas variantes en las sucesivas ediciones. El músico culto puede y debe mejorar técnicamente un himno, ajustando su armonía, cincelando su forma, equilibrando los acentos de la letra con los de la música, pero le está vedado oponerse al río de la tradición cuando ella socializa una variante que no atenta contra el buen decir musical.

Decíamos también que estos himnos llegados a su plenitud, perduran intocables o desaparecen en un brusco colapso, y ello se debe a que música y letra son una unidad indestructible. Si Inglaterra aboliese el sistema de la monarquía, es claro que el pueblo británico no podría cantar ya "Dios salve a nuestro Gracioso Rey". Así ocurrió en muchos países en los que un cambio de su organización social o simplemente política, determinó la desaparición de su himno nacional y dió origen a uno enteramente nuevo.

Dentro de ese espíritu, nuestro Himno tuvo un crecimiento vegetativo de la más perfecta normalidad que puede dividirse en tres etapas: su infancia representada por los manuscritos originales que pacientemente pautó Debali entre 1845 y 1858 para las bandas del ejército, para la orquesta del teatro o para los amigos que le pidieron

copia de él; su adolescencia que se inicia alrededor de 1860, cuando aparecen las primeras partituras impresas en las cuales, turbulentamente, se obran toda clase de reformas; su madurez actual a partir de 1934 cuando el Gobierno toma cartas en el asunto y dispone que el maestro Gerardo Grasso realice una revisión cuidadosa, completada por un segundo decreto de 1938 por el cual el maestro Benone Calcavecchia beneficia su articulación prosódica, volviendo en cierto modo a las fuentes originales. Actualmente, con el conocimiento cabal de las tres etapas, correspondería fijar por una Ley expresa la cristalización definitiva de la música de nuestro Himno. Afortunadamente se dispone de los manuscritos originales y de casi cuarenta ediciones —que obran en nuestra colección— sobre las cuales podría formularse una versión modelo que reflejase esa tradición y diese fisonomía exacta a la canción de la patria.

Transitemos, pues a través de esas tres etapas de su ya larga historia.

Con respecto a la que hemos llamado "la infancia del Himno", conocemos cuatro manuscritos originales de puño y letra de Francisco José Debali: 1.° Para piano solo, existente en el Museo Histórico Nacional; 2.° Para piano y coro (dos tenores y bajo, con "divissi" en la parte de segundo tenor) que se custodia en el Archivo Debali; 3.° Para orquesta con parte de canto a una voz pero sin letra, en el mismo Archivo Debali; 4.° Para piano y coro (dos tenores y bajo, con "divissi" en la parte de segundo tenor), en la Colección de Lauro Ayestarán. Salvo el tercero que presenta una larguísima introducción de 68 compases, los restantes coinciden casi textualmente y los cuatro se hallan en el tono de mi-bemol-mayor. Publicados los tres primeros en forma facsimilar,[46] vamos a reproducir el cuarto, que obra en nuestro poder y que es el original más limpio de las versiones para canto y piano (véase figuras 199 a 204).

Todas estas copias configuran la primera etapa del Himno y fueron escritas por Debali, a nuestro entender, entre 1845 y 1858. En el Archivo Debali yace una quinta copia para orquesta y coro en cuya carátula se agregó "nell anno 1841", pero evidentemente no es caligrafía de Debali.

La segunda etapa que hemos llamado la de "la adolescencia del Himno" está representada por las versiones impresas que comenzaron a circular alrededor de 1860, a la muerte de Debali acaecida el año anterior. La primera fué tirada en Montevideo según el crítico musical Fanoste Nervo en su conocido artículo de 1885: "La primera edicion se hizo, salvo error, en la litografia de Wegéand en esta ciudad, y poco despues otra en Buenos Aires en el almacen de Jacobi y Dominico".[47] La tercera edición vendría a ser la editada por Ricordi en Milán bajo título de "Himno Oriental de Montevideo". En el Museo Histórico Nacional se conserva la piedra litográfica de la carátula

de la edición de Wiegeland (figura 193). En nuestro poder obra, completa, la edición de Jacobi y Dominico (figura 194) y la de Ricordi (figura 195). En esta etapa se observan dos importantes variantes con respecto a los manuscritos originales: en la Introducción instrumental se le agrega el 7.º compás, por indicación de Luis Sambucetti (padre) y la reiteración "que sabemos cumplir" en el Coro, lo cual transforma totalmente el corte de este verso y aumenta en dos compases este período. Recién a fines del siglo XIX aparece después del "¡Tiranos temblad" del Solo, la exclamación, "¡Ah!", que no figura ni en los originales ni en las primeras ediciones.

En este período de turbulenta adolescencia, se realizan inverosímiles fraseos y hasta se llega a ornamentar su línea melódica con "gruppettos" impracticables para la entonación colectiva.

La tercera etapa se inicia en la reforma de Gerardo Grasso realizada por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública del 14 de mayo de 1934. Grasso armoniza correctamente la melodía, suprime los ornamentos melódicos pero en su versión sobrevive uno de los errores más curiosos implantados en la segunda etapa: la letra dice: "De este don sacrosanto la gloria merecimos... ¡Tiranos temblad!"; la melodía, en cambio, obliga a decir este absurdo: "De este don sacrosanto la gloria. Merecimos tiranos, temblad!" ya que la prolongación que provoca un puntillo en la sílaba "ci" obliga a unir la última sílaba "mos" con la palabra "tiranos". Por otro lado, en la versión de Grasso, como en las anteriores ediciones impresas, por la misma causa descrita, se obliga a pronunciar "sacrosantó", cosa que no ocurría en los manuscritos originales. Por decreto de 20 de mayo de 1938, el maestro Benone Calcavecchia realizó la última reforma volviendo en estos dos problemas a la solución más correcta que se hallaba resuelta en las partituras manuscritas por Debali.

Entremos ahora a su análisis estrictamente musical. El Himno fué escrito originariamente en el tono de mi-bemol-mayor pero ya en las primeras ediciones impresas para piano, se le transportó a fa-mayor. Conócense además, versiones en do-mayor, en sol-mayor —la transcripción para guitarra de José María López impresa a fines del siglo XIX— y en si-bemol-mayor, esta última quizás la más adecuada para el canto colectivo. En síntesis, todos esos transportes han sido concebidos con verdadera sagacidad para las siguientes funciones:

En si-bemol-mayor	para el canto colectivo
En do-mayor	" voces infantiles
En mi-bemol-mayor	" orquesta o banda
En fa-mayor	" piano solo
En sol-mayor	" guitarra

Escrito todo el Himno en compás de cuatro cuartos, se inicia con un Allegro instrumental a manera de Introducción; entra luego el

Coro iniciado en el compás número 34 a manera de anacrusa interna y al mismo aire; viene luego el Solo en un Moderato a la mitad de velocidad del Coro, para volver a éste que se repite textualmente. Su distribución en compases es la que sigue:

	Versión original	Versión actual
Introducción instrumental	33 compases	34 compases
CORO (canto)	27 "	29 "
Frase conclusiva instrumental	2 "	2 "
SOLO (canto)	36 "	36 "
Puente modulante instrumental	2 "	2 "
CORO (canto)	27 "	29 "
Frase conclusiva instrumental	2 "	2 "
Totales	129 compases	134 compases

Su morfología es muy simple: responde a la idea del "aria da capo", A - A' - A y la sección intermedia, el Solo, no es otra cosa que una disgregación de la célula melódica del Coro. Partiendo de un solo tronco melódico y desarrollándose luego por distintos caminos de altitudes, ambas melodías ostentan un corte idéntico. El esquema de figuraciones de la frase melódica, que engendra toda la obra, es bien sencillo:



La melodía de corte típico de ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX, está sustentada por una armonización de escolástica elementalidad, sin refinamientos armónicos pero sin equivocaciones ni vacíos y acusa una unidad tonal inquebrantable.

Tonalmente, el plan de nuestro Himno es muy equilibrado y bastante rico en el Solo. Aquí también rinde pleitesía al proceso tonal del aria de ópera italiana. El Coro se inicia y concluye en el tono fundamental y presenta, interiormente, dos evidentes direcciones tonales transitorias: una hacia el relativo menor y otra hacia el tono de la dominante. El Solo, mucho más intencionado desde este punto de vista, comienza en el tono fundamental, pasa, transitoriamente también, al relativo menor, a la dominante, al relativo menor de la dominante y después de un rápido y variado proceso, declina sobre la dominante. Luego de un pequeño puente de transición de dos compases entre la dominante y la tónica confiado al piano, la vuelta del Coro irrumpe sobre el tono fundamental. En síntesis, su proceso tonal es el siguiente:

CORO	SOLO		CORO
Tón.-Período modulante-Tón.	Tón. - P. mod. - Dom.	Puente modulante	Tón. - P. mod. - Tón.
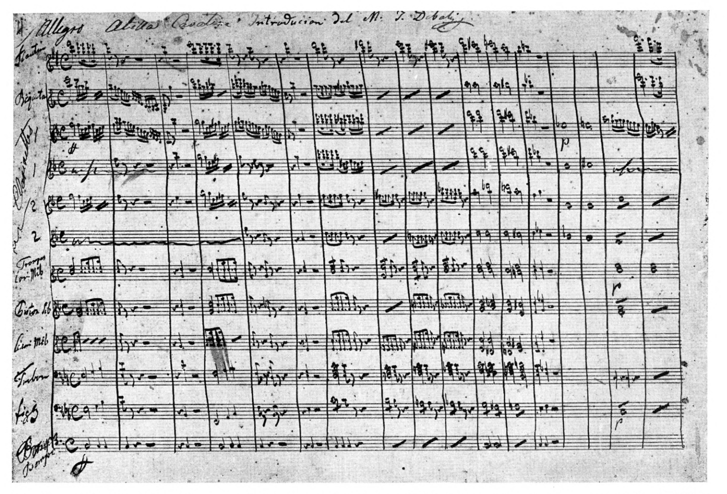


FIG. 196. — FRANCISCO JOSE DEBALI: Introducción para un aria de la ópera "Atila" de Verdi. Trátase de la misma Introducción del "Himno Nacional". Inventario: N.º 4. (Archivo Debali. Montevideo).

Decíamos que, melódicamente hablando, nuestro Himno se halla bajo el signo de la operística italiana del siglo XIX, al igual que casi todos los himnos americanos. Su parentesco con un fragmento de la ópera "Lucrecia Borgia" de Donizetti no le quita, desde luego, originalidad a su melodía. No obstante, en muchas oportunidades y desde el siglo pasado se sigue insistiendo sobre este punto en detrimento de la originalidad de nuestra canción patria. Una simple confrontación de los textos dilucidará este problema.

En la Stretta del Prólogo de la ópera "Lucrecia Borgia" de Donizetti que comienza "Maffio Orsini, Signora son'io", el bajo Gazella canta en el compás 21, el texto que dice "Io congiunto d'oppresso consorte", con una melodía que se inicia de idéntica manera:
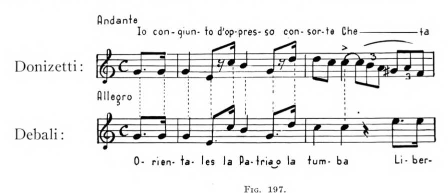


Fig. 197.

Son en total, como puede ver el lector, nueve notas comunes que abarcan la anacrusa y un compás y medio, y en Donizetti hay, además, dos silencios de semicorchea convertidos en sendos puntillos en el Himno; la fórmula de acompañamiento es totalmente distinta en la articulación del bajo:
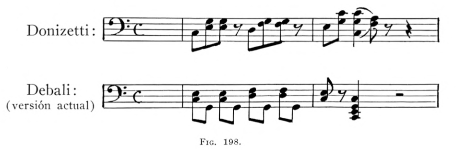


Fig. 198.

Sin embargo, el hecho de ser la frase más caracterizada del Himno Nacional, autoriza a suponer nó un plagio sino un parentesco temático. Desde este equilibrado punto de vista debe encararse la cuestión, sin llegar a sostenerse que nuestro Himno fué tomado de Donizetti ya que se trata de un compás y medio en un total de 129

compases de que consta la versión original. Estas similitudes se observan en todos los tiempos y a través de los más encumbrados y originales compositores. En cierto modo se repite el mismo problema en el Himno Nacional Argentino, según un estudio del maestro Víctor de Rubertis, cuya Introducción acusa evidente similitud con dos compases de la Sonatina opus 36 número 4 de Clementi.[48]

La ópera de Donizetti había sido compuesta en 1833 y recién se dió a conocer completa en Montevideo por la Compañía de Ida Edelvira el 1.° de julio de 1852,[49] esto es, cinco o seis años después de compuesto el Himno. Sin embargo, cumple agregar que en 1841 ya se hallaban en venta en Montevideo, en la casa de Carlos Bottino, fragmentos de aquella obra,[50] y en 1846 hay un curioso antecedente del predicamento de que gozaba en nuestro medio esta ópera de Donizetti, conocida fragmentariamente. El 12 de abril de 1846, una sociedad de aficionados brinda al general José Garibaldi una función extraordinaria en la Casa de Comedias y como segundo número se canta "el grande y nuevo himno italiano, escrito a propósito para dicha función, arreglado de la introduccion de la ópera "Lucrecia Borgia", por un profesor de nuestra orquesta".[51]

Contra lo que se ha dicho por los "debalistas" más apasionados, Quijano y Debali colaboraron musicalmente en otras oportunidades, como se puede ver en la página 601 y en la figura 176 del presente volumen, a propósito de "¡Una lágrima", melodía de Quijano, pautada, retocada y armonizada para piano por Debali. ¿Ocurrió lo mismo con respecto del Himno Nacional? Debali afirmó que no, y Quijano calló la boca. Pero aún en el caso de que Fernando Quijano le hubiera salido al paso a su amigo Debali para rectificarlo, por medio de un simple y objetivo análisis de la partitura se puede demostrar que ella es obra exclusiva de un músico de escuela. Y Fernando Quijano declaró públicamente en 1831 que era un aficionado.

Entremos, pues, en el problema de la paternidad de la música del Himno, encarado objetivamente sobre la base de sus condiciones estrictamente sonoras. Si se estudia la forma musical de esta página, se verá la presencia de un compositor experimentado, y por un sistema lógico de "despejar incógnitas", puede llegarse a la certeza de que el autor de la música fué el maestro húngaro.

1.°) La *Introducción* es obra exclusiva de Debali. Resonancias de ella aparecen en los primeros compases de la segunda parte de "La Batalla de Cagancha", intitulada "La Sorpresa" (véase figura 165), anterior al Himno. Debali, además, tenía concepto cabal de que él era su autor, al punto de que empleó casi íntegro este fragmento como introducción a una cavatina de la ópera "Atila" de Verdi, según se puede ver en la figura 196. Era frecuente que llegaran a Montevideo las arias de ópera en versiones para canto y piano. El director de orquesta del teatro —Francisco José Debali— las instrumentaba de

Himno Nazionale, de la Republica Oriental, composto da S. G. Debali, musico Major.
Forte Piamo.
Allo Grandioso

Fig. 199. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Himno Nacional", pág. 1. Manuscrito del autor, para piano y canto existente en la Colección de Lauro Ayestarán. (Continúa)

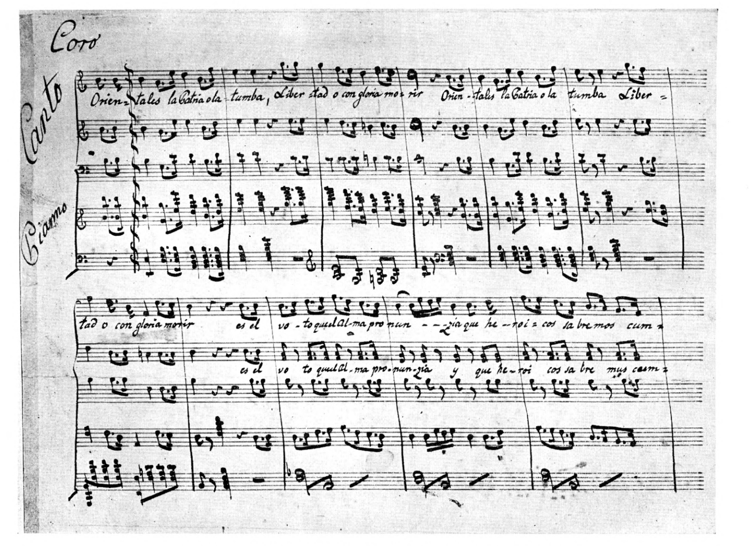


FIG. 200. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Himno Nacional", pág. 2 (continúa).
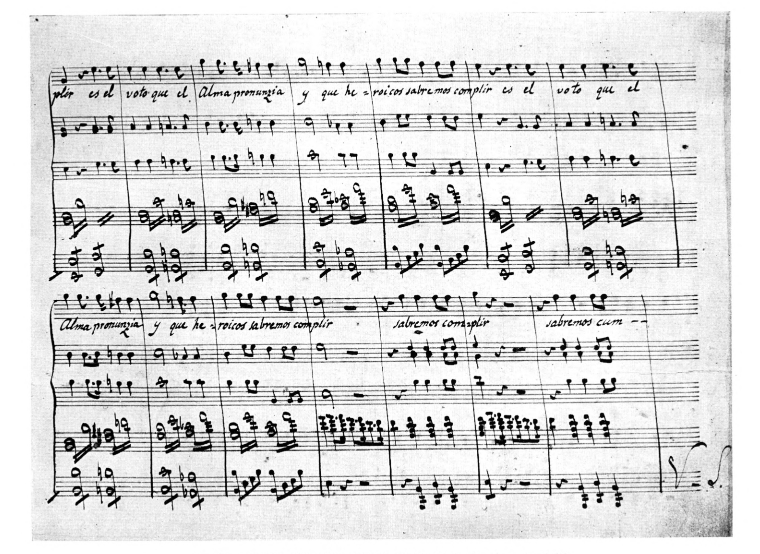


Fig. 201. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Himno Nacional", pág. 3 (continúa).
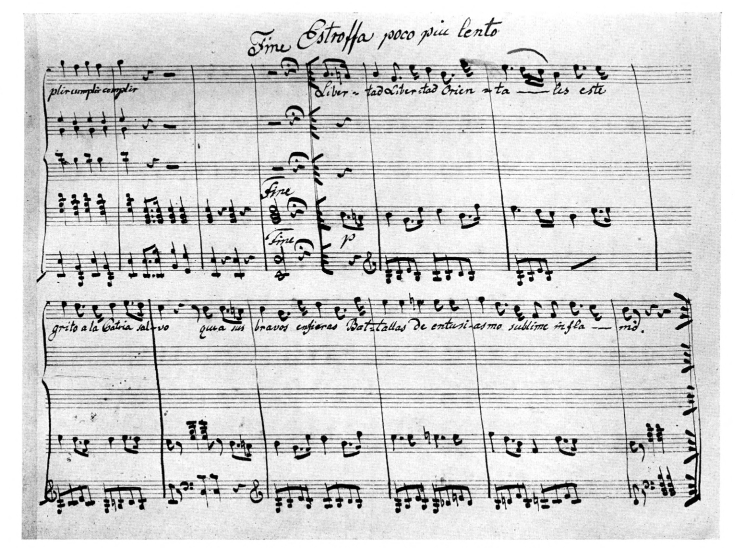


FIG. 202. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Himno Nacional", pág. 4 (continúa).

Fig. 203. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Himno Nacional", pág. 5 (continúa).
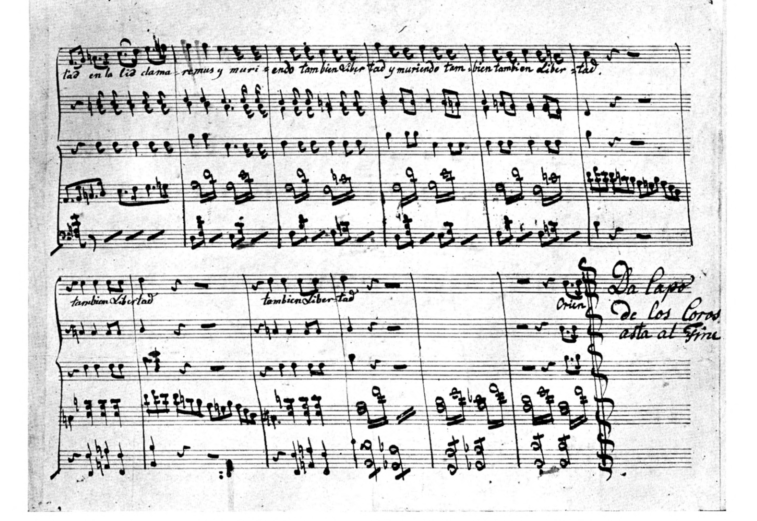


FIG. 204. — FRANCISCO JOSE DEBALI: "Himno Nacional", pág. 6 (conclusión).

acuerdo con las disponibilidades de su conjunto, agregándole muchas veces una introducción de su cosecha. Obra de un armonista depurado, esta Introducción tiene un sesgo rossiniano, razón por la cual los "quijanistas" más entusiastas siempre concedieron que esta parte era de Debali.

2.°) El *acompañamiento,* ya sea para piano como para orquesta o banda, es obra exclusiva de Debali. Desconocedor Quijano de la notación musical, el acompañamiento armónico nunca pudo haber sido escrito por un aficionado y mucho menos instrumentado para orquesta y banda.

3.°) La melodía del *Solo* es obra exclusiva de Debali. Si se analiza cuidadosamente la música del Himno, se verá que el Solo es un puro artificio de composición: trátase de una disgregación de la célula melódica del Coro, llevada a la mitad de velocidad y con pequeños retoques en la constelación de altitudes por las que pasa la melodía. Jamás un analfabeto musical como Quijano podía dar la sección intermedia de un "aria da capo" monotemática, con el buen conocimiento de oficio que supone el Solo de nuestro Himno.

4.°) Queda en discusión, por último, la melodía desnuda del *Coro.* Se dijo en una oportunidad que lo único que pudo ser de Quijano... era en realidad de Donizetti. No compartimos esa suposición en cuanto a la importancia de la similitud del Himno con el fragmento de "Lucrecia Borgia", tal como determinamos en el cotejo de ambas frases estampado líneas arriba. De todas manera, el orden formal que preside la melodía del Coro, cortada en series inmutables de cuatro compases en su versión original, su coherencia rítmica y tonal, revelan una vez más la presencia de un verdadero músico, el cual, aún en el caso de habérsele dictado un motivo melódico, puso de sí mucho más que ese mismo motivo.

La solución salomónica adoptada en la edición oficial de 1934 en la que, por primera vez se estamparon juntamente los nombres de Quijano y Debali como responsables de la música del Himno Nacional, es incorrecta. A la luz de todos los documentos debidamente interpretados y a la luz también que irradia un desapasionado análisis de la partitura, el autor de la misma es Francisco José Debali.

4. La música militar. — En su célebre "Tesoro de la lengua castellana o española", Covarrubias nos describe prácticamente las primeras combinaciones del instrumental militar que debieron traer los españoles a las Indias: "con los atabales andan juntas las trompetas, y con los atambores los pífaros". Traducido ésto al instrumental moderno quiere decir que los timbales acompañaban a las trompetas y los tambores o cajas a los pífanos o pequeñas flautas traveseras.

En 1588 Thoinot Arbeau en su "Orquesografía" describe precisa y preciosamente los pífanos militares: "Lo que llamamos pí-

fano es una pequeña flauta travesera de seis agujeros, empleada por los alemanes y suizos, y como su calibre es muy angosto, comparable al caño de una pistola, produce un sonido penetrante". Puede recurrirse con certeza al libro de Arbeau para adentrarse en la técnica de ejecución de estos instrumentos en el siglo XVI.

La horadación cilíndrica del pífano tenía un diámetro muy pequeño, razón por la cual no podía darse en ellos los fundamentales; al tañerse suavemente daba la octava alta y con una pequeña sobre presión pasaba al tercer armónico o sea a la duodécima del fundamental; por este motivo el pífano se movía entre el octaveo y el quinteo, cuyas notas intermedias se obtenían descubriendo sucesivamente los orificios o empleando la digitación cruzada del entronque. Su sonido era, pues, muy agudo y se combinaba con las cajas o tambores —llamados "atambores"— de larga caja cilíndrica y cuerdas cruzadas que servían para templar la lonja.

La trompeta lisa, sin llaves ni pistones, desde luego, daba los armónicos naturales y se combinaba con los timbales —llamados "atabales"— importados al parecer, a comienzos del Renacimiento del oeste de Asia, ya que los que existían en Europa en el siglo XII eran pequeños y no respondían a la técnica más o menos moderna de afinación, como ocurría con los asiáticos.

En 1680 el P. Altamirano ordena a los indios que van a sitiar la Colonia del Sacramento que lleven sus pífanos "con que se animen a la guerra", según documento estampado en la página 15 del presente volumen. Ya en esa época resuenan estos instrumentos en la antigua Banda Oriental.

Los atambores o cajas de guerra se hallan presentes en los actos civiles y sirven para convocar a los vecinos de las poblaciones recién fundadas y dar lectura ante ellos de las Reales Ordenes, Bandos y Autos por parte del Alcalde o del pregonero. Así, por ejemplo, el 5 de enero de 1730, apenas fundada Montevideo, Don Bruno Mauricio de Zavala lanza uno de sus primeros Bandos con estas palabras: "ordeno y mando al Alcalde de primer voto á quien doy comision para que haga romper y rompa este Bando á son de cajas de guerra"...[52]

La combinación instrumental de música militar en el siglo XVIII estaba constituída frecuentemente, en América, por trompetas, trompas, timbales, pífanos y tambores. Debe advertirse que en las bandas militares, la trompa no equivale al corno, sino que es una trompeta grande afinada en mi-bemol grave. El 2 de noviembre de 1762, don Pedro de Ceballos, después de un corto sitio, penetra con un fuerte ejército en la Colonia del Sacramento. Veamos cómo se le recibe, según un documento de la época: "El citado día á la una del dia se tocó en el campamento la Asamblea, á las dos la marcha, y se puso la tropa en movimiento en el siguiente orden: los lacayos de S. E. con caballo cubierto; cuatro Dragones con sable en mano, dos Capi-

tanes, el Capellan Mayor y el Auditor de Guerra todos á caballo. Le seguia el Mayor General con 12 Dragones á pie, y formados, dos trompetas, dos trompas y los timbales que alternando con los tambores y pífanos que batian ya la marcha dragona y la de infanteria..." ..."salieron fuera del porton á recibir á nuestro General, quien directamente se fué á la Iglesia Matriz y al entrar en ella, entonó el Capellan Mayor del Ejercito el Te-Deum laudamus".[53] Debe entenderse por "trompas" las trompetas grandes en mi-bemol grave y no desde luego los cornos.

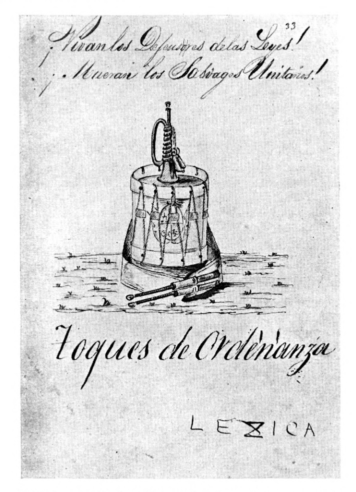


Fig. 205. — Portada de los "Toques de Ordenanza" de la época de la Guerra Grande. (En poder del historiador Juan E. Pivel Devoto).

Las ordenanzas militares estaban codificadas en libros impresos que traían en sus maletas los conquistadores. Por algunos de los que se conservan, conocemos perfectamente la organización de los primitivos instrumentales militares y los toques correspondientes, que coinciden en la práctica con lo que se expresa en documentos de la época

en el Uruguay. En 1768 se publica en Madrid la recopilación de todas las ordenanzas de los ejércitos españoles y por ella sabemos que en el siglo XVIII, la "Asamblea", por ejemplo, a la que se refiere el precitado documento era uno de los siete toques "que han de usar las trompetas y Timbales de la Cavalleria, en Guarnicion, Quartel y Campaña".[54]

En dicha ordenanza figuran todas las combinaciones de tambores y pífanos, y de trompetas y timbales. A los primeros corresponden los siguientes:

"TOQUES QUE HAN DE OBSERVAR
los Tambores, y Pifanos

1. La Generala.
2. La Asamblea.
3. Vandera, ó Tropa.
4. La Marcha.
5. La Marcha Granadera.
6. El Alto.
7. La Retreta.
8. El Vando.
9. La Llamada.
10. La Misa.
11. La Oracion.
12. El Orden.
13. La Fagina.
14. La Baqueta.
15. La Diana.
16. El Calacuerda".

Las trompetas y los timbales sirven al arma de caballería y se organizan en siete órdenes:

"TOQUES QUE HAN DE USAR
las trompetas, y Timbales de la Cavalleria,
en Guarnicion, Quartel, y Campaña.

1. La Generala o Botasilla.
2. La Asamblea.
3. A cavallo.
4. La Marcha.
5. La Llamada.
6. La Oracion, y Diana.
7. A Deguello".

..."Los golpes de Timbal en Campaña, tienen, segun su numero, la significacion siguiente: uno, para avisar los Soldados de Guardia de Estandartes: dos, para prevenir los que anteriormente estén nombrados al destino de cualquiera servicio: tres, para llamar á la orden: quatro, para dar cebada, y agua"...

Esta clásica disposición militar de las trompetas y timbales para la caballería y de los pífanos y tambores para la infantería, era una convención que, en caso de ser violada podía acarrear graves trastornos en el desarrollo del combate tanto para quien lo provocaba como para el enemigo. En el "Diario" de la guerra contra el Brasil llevado por el ayudante de campo patriota José Brito del Pino, anota éste que el 15 de abril de 1828 los brasileños "sabían que en las Cañas [Cerro Largo] no había infantería alguna, y por consiguiente, creían su triunfo seguro; mas cuando se aproximaban oyeron tocar generala en los pasos, con tambores y pitos y creyeron que habían sido engañados por sus espías y se detuvieron, concluyendo por retirarse.

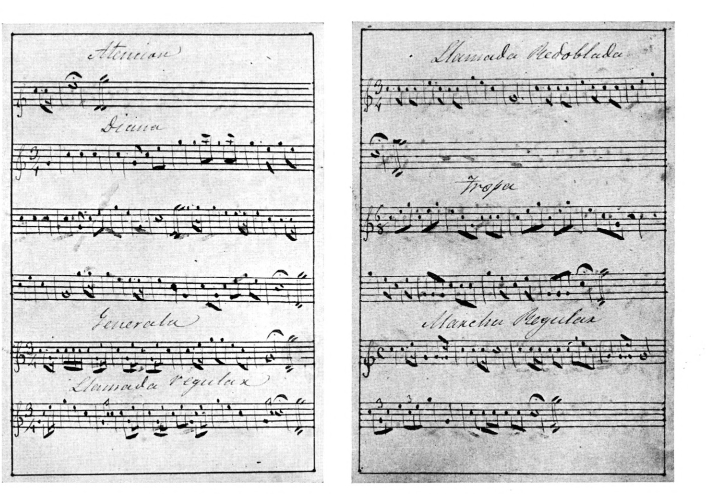


FIG. 206. — "Toques de Ordenanza", págs. 1 y 2 de la época de la Guerra Grande

Este incidente feliz, fué debido a los indios Misioneros del Gobernador Aguirre que aunque de caballería llevaban cajas de guerra y pitos en lugar de los antiguos timbales y trompetas, y empezaron a tocar en los pasos que cubrían, para dar la alarma a la fuerza".[55]

Es de suponerse que en época de la dominación portuguesa, las bandas militares alcanzaron extraordinario brillo. Brackenridge nos habla de una fastuosa recepción ofrecida en Montevideo por Lecor en 1817, en la cual "al mismo tiempo nuestros oídos se regalaban con la música más dulce de la banda del general".[56]

La pautación más antigua de música militar que conservamos, data de los tiempos de la Guerra Grande. Un pequeño cuadernillo manuscrito de los "Toques de Ordenanza" que perteneció a las tropas sitiadoras de Oribe, cuya pautación debió realizarse alrededor de 1845, ha llegado a nuestras manos. En las figuras 205 y 206 publicamos su carátula y primeras páginas. Con algunas variantes, casi todos sus toques sobreviven todavía en las reglamentaciones militares. Están escritos para clarín liso en el que sólo se obtienen los armónicos naturales.

La historia de la música militar uruguaya tiene hacia el año 1815, una derivación muy importante al salir del campo estrictamente funcional del ejército y proyectarse hacia el ámbito civil. En la época de la Patria Vieja se fundó la banda del Cuerpo Cívico de Infantería, bajo el título de "Música del Estado", dirigida en 1815 por el maestro Luis Ferrán. En ella se obligaba, además, al director y a sus integrantes a dictar clases instrumentales. Según un documento de la época, al "clarinete músico mayor" Luis Ferrán, se le abonaba treinta pesos mensuales para dirigir el conjunto, "con la obligacion de enseñar clarinetes y octavines, y poner una sonata nueva cada semana".[57] Dicho conjunto instrumental estaba integrado de la siguiente manera:

Luis Ferrán	Director
Juan Román	Fagot
Ciriaco Ortega	Trompa (¿trompeta grave?)
Josef Fuentes	Trompa " "
Hermenegildo Ortega	Clarinete
Luis Lucron	Clarinete
Xavier Rodríguez	Clarinete
Andrés Sans	Octavín
Juan Díaz	Pandereta
Nicolás Aguirre	Triángulo

Es lógico pensar que para formar la orquesta de la Casa de Comedias había de recurrirse a los músicos de las bandas militares. Los nombres de los integrantes de la precitada Banda del Cuerpo Cívico de Infantería, aparecen en las planillas de la orquesta del Teatro. El mismo Luis Ferrán ganaba en 1816, diez pesos y cuatro reales mensuales por tocar el clarinete en el viejo coliseo.[58]

La presencia de las bandas militares en las funciones de teatro, está certificada en numerosos documentos. Así, el 9 de enero de 1834, un conjunto de esta naturaleza toca en la Casa de Comedias la obertura de la ópera "La Italiana en Argel".[59] El 16 de febrero de 1841 la banda de la Guardia Nacional ejecuta en el teatro el cuarteto de la ópera "Matilde de Shabrán" de Rossini "acomodada para la banda militar, por su musico mayor D. José Debali".[60] En el recreo público "Jardín Montevideano", el 6 de mayo de 1854, la banda del 2.° de Cazadores, ofrece un extenso concierto.[61]

Indudablemente, la presencia de un músico como Francisco José Debali, dió a las bandas militares a partir de 1839 un impulso extraordinario. Ricas instrumentaciones se conservan en su archivo. Un viajero inglés que pasa por Montevideo en junio de 1842, anota en su diario: "tiene varias y excelentes bandas de música".[62]

En la década 1850-1860, al caer enfermo Francisco José Debali, el músico francés Celestino Griffon completa la obra iniciada por el maestro húngaro y lleva a las bandas militares a un nivel aún superior, obteniendo el aumento de plazas en las bandas de casi todos los regimientos. A fines del siglo XIX, las bandas militares llegaron a su apogeo, realizándose en la Plaza Independencia curiosos certámenes que agrupaban casi doscientos instrumentistas. Y este brillante período de la historia de nuestra música militar, tiene su más remoto antecedente en los denodados esfuerzos de Debali y Griffon.

5. La enseñanza musical. — Durante los días del Uruguay indiano, la docencia musical estuvo confiada a la acción individual de los maestros que llegaban de Europa y de los discípulos nativos que iban surgiendo a la vera de sus enseñanzas. Recién en 1873 se inicia un movimiento colectivo de enseñanza, al fundarse el conservatorio musical "La Lira" —aún en vigencia—, y cuando en 1879 se inaugura la sección de música de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, Montevideo cuenta entonces con un Conservatorio Nacional que, desdichadamente, tan sólo por espacio de quince o veinte años pudo cumplir una obra fecunda.

En ese período que va desde la época de la dominación hispánica hasta 1873, hubo algunos intentos memorables para organizar una casa de enseñanza musical que abarcara todas las disciplinas sonoras. El primero data de 1815 en que se obliga al director y a los instrumentistas de la llamada "Música del Estado" a dictar clases de sus respectivas especialidades a los efectos de proveer las vacantes que se produjeran en esta suerte de primitiva Banda Municipal.[63] El segundo se produjo en 1831, cuando Antonio Sáenz se ofreció a dictar clases de composición, de canto y de diez instrumentos: violín, flauta, violoncelo, octavín, corneta de llaves, clarinete, trompa, guitarra, viola, piano y contrabajo.[64] En realidad, puede pensarse que

la extensión de su enseñanza debía ir en detrimento de la profundidad de la misma; en todo caso tratábase de un esfuerzo aislado y personal que no suponía una organización formal de conservatorio. Acaso el intento más ponderable fué el que realizó el maestro francés Pablo Faget. En 1857 echó las bases de un gran conservatorio, el primero que iba a tener el país, con un presupuesto mensual de 1350 patacones, cantidad muy elevada para la época. El proyecto se publicó en el "Comercio del Plata"[65] y aunque no prosperó en su totalidad, atrajo un crecido número de discípulos para su director y sirvió posteriormente de base para la Sociedad Filarmónica de 1866, precursora a su vez del conservatorio "La Lira".

Un verdadero semillero de docencia musical se produjo a través de las Sociedades Filarmónicas estudiadas en el tercer capítulo de esta parte. Sin embargo, ninguna de ellas llegó a concretarse en un conservatorio ya que la finalidad que las presidía no era la enseñanza sino la divulgación del arte sonoro.

Por obra, pues, de la iniciativa personal aislada, se desarrolló durante un siglo y medio, hasta la época finisecular de los grandes conservatorios, la enseñanza musical en el Uruguay. Prácticamente, casi todos los músicos compositores tratados en el capítulo IV que titulamos "Los Precursores", dictaron clases de música en nuestro país. Corresponde integrar sus nombres en el siguiente cuadro de los profesores de música y remitir luego al lector a las páginas precedentes donde son tratados especialmente.

Nombre	*Años de actuación*	*Especialidad instrumental*
Juan Boulet	1767	Solfeo (?)
Tiburcio Ortega	1780-1821	Organo, violín y clarinete
Antonio Aranaz	1802	Organo (?)
Blas Perera	1802-1803	Organo
Ambrosio Belarde	1804-1813	Organo
Juan Cayetano Barros	1806-1828	Composición, violín y canto
Ciriaco Ortega	1818-1848	Organo y trompa
Hermenegildo Ortega	1816-1873	Piano
Luis Ferrán	1815-1816	Clarinete y octavín
Juan Román	1815-1816	Fagot y trompa
Bernardino Barros	1824-1832	Flauta
Antonio Barros	1824-1865	Composición y clarinete
Antonio Sáenz	1829-1838	Composición, canto y 10 instrumentos
Luis Foresti	1829-1838	Piano y canto
Remigio Navarro	1830-1839	Piano y canto
Luis Smolzi	1831-1849	Composición y piano
Sra. de Schobloch	1833- ?	Piano
Francisco Cassale	1836-1843	Composición y piano
Roque Rivero	1837-1843	Piano
Rafael González	1837- ?	Piano
Francisco José Debali	1838-1859	Piano, clarinete y flauta
Peregrín Baltasar	1839- ?	Composición y piano

Nombre	Años de actuación	Especialidad instrumental
Ramón Guardiola	1839- ?	Piano
Cayetano Loforte	1839- ?	Piano y canto
Manuel Fernández	1840- ?	Guitarra
Antonio Aulés	1839-1856	Composición y piano
Andrés Guelfi	1840-1855	Violín
Manuel Mochales	1845-1877	Composición, piano y oficleide
Juan Eloy Machado	1849- ?	Guitarra y piano
Luis Preti	1850-1902	Composición, violín y canto
Alejandro Marotta	1851- ?	Composición y piano
José Porto	1851- ?	Guitarra y corneta a pistón
Pablo Faget	1851-1910	Composición y piano
Manuel Navarro	1852- ?	Piano
José Amat	1853- ?	Composición y canto
Carlos Lambra	1854- ?	Composición y canto
José Giuffra	1855- ?	Composición y piano
Gustavo Nessler	1855- ?	Piano
Antonio Gandolfo	1855- ?	Violín
Amigó de Lara	1856- ?	Piano
José Vallarino	1857- ?	Piano
Matías Errazquin	1859- ?	Piano
Rafael Vanrell	1859- ?	Piano
Arthur Loreau	1859- ?	Piano

De entre todos ellos destácanse Tiburcio Ortega y Juan Cayetano Barros por su larga actuación en el período colonial, y Francisco José Debali, Luis Preti, Pablo Faget y José Giuffra, por su alta competencia técnica. Fueron estos últimos los que forjaron a su vez a los más sólidos maestros de la segunda mitad del siglo XIX.

Recorramos, pues, las actuaciones de estos precursores de la enseñanza musical del país.

Juan Boulet. — Cuando la Comisión de Temporalidades que se hizo cargo de los bienes de la Compañía de Jesús expulsada por Carlos III, formuló el inventario del colegio que tenía en Montevideo, halló en el aposento del Hermano Juan Boulet "Un mazo de Papeles de Musica".[66] Era el 10 de julio de 1772. La referencia no autoriza a pensar que fuera éste un maestro de música, pero de todas maneras el dato es interesante. Puesto que la primera enseñanza organizada que tuvo Montevideo en la primera mitad del siglo XVIII se debió a la obra jesuítica, no sería difícil que el Hermano Boulet alternara sus tareas de docencia de primeras letras —en su cuarto también se hallaron "algunas planas de muestras para Niños"— con las del solfeo. Según Francisco Javier Brabo, en el momento de la expulsión de los Jesuítas en 1767, Juan Boulet, coadjutor de cuarto voto, natural del Puerto de Santa María en Andalucía, tenía 41 años.[67] En algunos otros documentos jesuíticos se le llama Juan Beulet.

Tiburcio Ortega. — Véase página 136.

Antonio Aranaz. — En el año 1802 hallábase radicado en Mon-

tevideo, en calidad de profesional, Antonio Aranaz "maestro compositor de música".[68] En febrero de ese año, Aranaz gestionó "por intermedio de su hijo Pedro la creación de un teatro de su propiedad en Buenos Aires"; como el virrey Del Pino demorara en contestar a su pedido, optó por volver a España.

Hacía ya cerca de veinte años que Aranaz se hallaba recorriendo América como maestro de capilla y director y compositor de tonadillas escénicas. Efectivamente, en 1787 fué contratado por Lorente y Maciel asentistas del teatro bonaerense (sucesores del insigne Velarde) quienes le hicieron venir de Cádiz con la obligación de "enseñar a cantar, asi todas las tonadillas, como las musicas de comedias, sainetes etcetera y componer las musicas de todas las letras que se le ofrescan".[69] A partir de ese entonces dirigió la orquesta del teatro de La Ranchería en Buenos Aires.[70]

En 1793 pasa a Santiago de Chile cumpliendo allí una importante tarea. Se presentó al Cabildo Eclesiástico con una "Misa con todo instrumental" para demostrar su idoneidad como maestro de capilla y ocupar el cargo de "Cantor" de la Catedral de Santiago, pero el puesto ya había sido dado a un músico limeño.[71] Dedicóse entonces al teatro, preparando y dirigiendo tonadillas y bailes escénicos. De él se conservan la precitada "Misa con todo instrumental" en la Biblioteca de la Cantoría de la Iglesia de Santiago, y dos fragmentos de tonadillas: unas Boleras y una Tirana, fechadas en el mismo año de 1793, en poder actualmente del distinguido musicólogo Eugenio Pereira Salas y publicadas éstas últimas en su fundamental aporte sobre la música chilena.

En 1797 Aranaz marcha a Valparaíso y en 1802, como decíamos al comenzar esta papeleta, lo encontramos en Montevideo de donde retorna a España.

Era oriundo de Santander y en algunos documentos aparece bajo los nombres de Aranas o Arañas. Nada tiene que ver desde luego con el célebre tonadillero y compositor de música sacra del siglo XVIII Pedro Aranaz y Vides llamado "Tudela", por cuanto éste era sacerdote y se hallaba en ese entonces en el apogeo de su carrera.

Blas Perera. — Véase página 138.

Ambrosio Belarde. — Véase página 139.

Juan Cayetano Barros. — Véase página 545.

Ciriaco Ortega. — Véase página 139.

Hermenegildo Ortega. — Véase página 140.

Luis Ferrán. — Entre los hechos más memorables desde el punto de vista musical de la época de la Patria Vieja, se halla sin duda el de la creación de la Banda del Cuerpo de Cívicos de Infantería que, bajo el título de "Música del Estado", se hallaba dirigida en 1815 por el maestro Luis Ferrán. En ella se obligaba al director y a algunos de sus integrantes a dictar clases de su especialidad instru-

mental. Según documento de la época se pagaba a "Luis Ferran Clarinete musico mayor 30 p.s mensuales, con la obligación de enseñar clarinetes y octavines, y poner una sonata nueva cada semana".[72] En el parágrafo 4 del presente capítulo hemos detallado los nombres de los integrantes de esta primitiva banda municipal.

El 31 de mayo de ese mismo año de 1815 Luis Ferrán tuvo que tocar en casa de la Señora de Seco en un banquete que se brindó a Otorgués, Juan María Pérez y Lucas Obes quienes, entre paréntesis se negaron a pagar el costo de la cena y de los músicos, aduciendo que el Cabildo lo había ordenado así y no ellos. En el expediente de la demanda promovida por Domingo Artayeta por cobro de 204 pesos y 7 reales, importe de dicha cena, Luis Ferrán depone como testigo del Dr. Lucas Obes y aparece como Músico Mayor del Cuerpo de Cívicos de Infantería de esta plaza.[73]

Luis Ferrán, pertenecía a la orquesta de la Casa de Comedias y en 1816 ganaba 10 pesos con 4 reales por mes en calidad de clarinetista de la misma. Sabemos, pues, por documentos certeros que en 1815 y 1816, desempeñó en Montevideo importantes actividades docentes y directivas.

Juan Román. — En el precitado documento de la Banda del Cuerpo de Cívicos de Infantería de Montevideo en 1815, hallamos este rubro: "Juan Roman fagot 20 pesos con la obligación en enseñar fagot y trompa". En ese mismo año fué sustituído por José Xavier. Ninguna otra referencia nos queda de Juan Román.

Bernardino Barros. — Su actuación en Montevideo abarca desde 1824 hasta 1832. En 1827 integró la primera "Sociedad Filarmónica" con que contó nuestra ciudad y en su concierto inaugural del 8 de Junio "se executó un Concierto general donde el habil Flautista D. Bernardino Barros hizo lucir la harmonia y dulzura de su instrumento".[74] A partir de esa fecha y durante tres años no vemos su nombre en la cartelera de teatros hasta que en 1831 anuncia por los periódicos que se propone dar clases de flauta, con estas palabras: "BERNARDINO BARROS, recien llegado á este país, Profesor de Musica y Maestro de Flauta, tiene el honor de participar á todos los SS. que gusten dedicarse á la música y quieran tomar lecciones de dicho instrumento con él, pueden procurarlo en su casa calle San Miguel N.º 128".[75]

La última referencia que de él poseemos, data de 1832. En el programa de la miscelánea vocal que ofrecen en la Casa de Comedias en la noche del 22 de julio Justina Piacentini y Miguel Vaccani, leemos "Concierto de flauta por el profesor Barros... Rossini".[76]

Antonio Barros. — Véase página 547.

Antonio Sáenz. — Véase página 551.

Luis Foresti. — Entre los años 1829 y 1838 actuó en Montevideo como cantante y profesor de piano y canto, Luis Foresti, nacido en

Bérgamo (Lombardía) en 1790.[77] Procedente de Buenos Aires, se presentó por primera vez en nuestro medio durante la temporada de 1829. En 1830 ofrece públicamente sus servicios de maestro de música con estas palabras:

"Luis Foresty, Italiano, Profesor de música, formado en el Imperial y Real Conservatorio de Bergamo, en Italia, habiendo afirmado su residencia en esta capital á beneficio de la distinción que á merecido á diferentes familias respetables, tiene el honor de ofrecer á este respetable público pára dar lecciones á personas de ambos sexós de piano, por el método moderno de armonia, acompañamiento y primera composicion, asi como de canto por el gusto Italiano, verificando todo con sujeción á las reglas y principios del arte y ciencia á que pertenecen estas partes de la musica.

El mismo profesor es compositor de un nuevo y fácil método de enseñar a tocar el piano á personas de mano pequeña, que mereció la aprobación del Director general de dicho Conservatorio y del célebre Maestro Simon Mayer. Por este método un niño de seis ó siete años puede facilmente aprender a tocar dicho instrumento. Vive en la calle San Sebastián Nº 87".[78]

El 12 de diciembre de 1831 al frente de una compañía de aficionados estrenó la ópera en dos actos de Generali "Adelina". Actuó en compañía de su esposa María Fratellini de Foresti en repetidas oportunidades conjuntamente con Justina Piacentini y Miguel Vaccani. Fallecida aquella en febrero de 1834, contrajo enlace a los pocos años en segundas nupcias con Manuela Sarogue. Después de haber intervenido en algunas funciones del coliseo bonaerense, Luis Foresti, fundador de la familia uruguaya de este nombre, se estableció en Bahía en 1838, falleciendo a consecuencia de la fiebre amarilla que contrajo allí, en 1849.

Remigio Navarro. — Entre los años 1830 y 1840, se destaca en Montevideo la figura de Remigio Navarro, negro al parecer, argentino de nacimiento y discípulo de Juan Antonio Picazzarri, uno de los adelantados del arte musical en Buenos Aires. Hacia el año 1817 se presenta en la "Sociedad del Buen Gusto" de la vecina orilla y en 1821 inicia su carrera de compositor escribiendo la música de fondo para varios melodramas que se ofrecen en el teatro bonaerense. El 22 de noviembre de 1830 se presenta en la Casa de Comedias de Montevideo ofreciendo un "GRAN CONCIERTO DE PIANO ejecutado por el profesor Sr. Remigio Navarro, cuya brillante ejecucion en este instrumento, unido al mérito de esta hermosa composicion del maestro Heitbel, proporcionarán á los concurrentes todo el placer que puede producir el arte de la música".[79]

Al año siguiente anuncia por los periódicos montevideanos que se dedicará a dar clases de piano y canto y a afinar instrumentos, con esta humilde advertencia: "No ofrece grandes cosas, ni tampoco llegar á poner en un estado de sublimidad á las personas que le sean confiadas para enseñarlas; pues su limitado conocimiento en el arte, imposibilitara el lleno de tamañas ofertas".[80] En 1833 vuelve a Bue-

nos Aires y retorna luego a Montevideo en 1839 para dedicarse por algunos años a la enseñanza del piano en nuestra capital.

Numerosas intervenciones cumple Navarro en Montevideo en esa década y alterna su actividad de concertista con la de maestro de piano y de compositor. Mariano G. Bosch nos trae la siguiente referencia al respecto: "El pianista negro, Remijio Navarro, compositor célebre de aquellas épocas, autor de los más bellos i admirados minuetos que se bailaban en los salones i el teatro, estaba en el apojeo de su gloria, como compositor i concertista de piano, en esos años de 1830 a 1836, i en este sentido lo mencionamos. Era además el autor de la música de la mayor parte de la petipiezas i no pocas tonadas y estilos criollos, i en los conciertos el acompañante de los cantantes".[81] Autor de la música de la canción "Amelia" con letra de Florencio Varela que integró el "Cancionero Argentino" de 1837, su última intervención en Montevideo data de 1839 en que ofrece públicamente sus servicios como maestro y afinador de pianos: "El Profesor y Maestro de Piano y canto que firma, habiendo llegado á esta Capital, se ofrece al público para dar lecciones: las personas que gusten favorecerlo se servirán ocurrir á la Imprenta Oriental calle de San Benito núm. 84 donde encontrarán á REMIGIO NAVARRO. Nota: Conociendo la escaces de templadores de piano se ofrece igualmente para su arreglo".[82]

Luis Smolzi. — Véase pág. 562.

Sra. de Schobloch. — Entre los numerosos avisos de profesionales musicales de 1833, destacamos sin comentario, por ausencia de mayores datos, el siguiente: "AVISO. Mr. de Schobloch fabricante de pianos; y su Esposa profesora de Piano y templadora de dicho instrumento, se ha mudado su domicilio á la Calle de San Joaquin Núm. 31".[83] Debe advertirse que en esa época llamábase "fabricante de pianos" al restaurador o reparador de los mismos.

Francisco Cassale. — Véase página 564.

Roque Rivero. — Véase página 566.

Rafael González. — En noviembre de 1837 aparece en los periódicos montevideanos el anuncio de Rafael González quien se ofrece para dar clases de piano y afinar instrumentos.[84] No nos ha llegado ninguna otra referencia sobre este profesor.

Francisco José Debali. — Véase página 575.

Peregrín Baltasar. — Véase página 586.

Ramón Guardiola. — En el año 1839 se ofrece en Montevideo el profesor de piano Ramón Guardiola con estas sugestivas palabras: "El profesor de Musica y Piano D. Ramón Guardiola, ofrece al respetable publico Montevideano enseñar la música por un nuevo método, en el cual se aprende á sacar en el piano todo género de piezas de Opera, en menos de la mitad del tiempo que se emplea en los demas métodos inventados hasta el diá".[85] El conservatorio se ha-

llaba instalado frente "al reñidero de gallos". Ninguna otra noticia poseemos respecto a este profesor.

Cayetano Loforte. — En ese mismo año de 1839 brinda sus servicios el precitado maestro, a través de un anuncio en el cual se estampan los precios corrientes de la época: "El que suscribe Profesor de música se ofrece á este ilustrado Pueblo de Montevideo para la enseñanza de Piano y Canto. Cobra $ 10 mensuales dando 3 lecciones por semana y $ 8 siendo 2 alumnos en una casa. CAYETANO LOFORTE".[86]

Manuel Fernández. — La guitarra tiene en nuestro medio ambiente, como es sabido, una doble y potente vida culta y popular. En el primer sentido, abundan en Montevideo los profesores de guitarra en la primera mitad del siglo XIX; destacamos entre ellos a Antonio Sáenz en 1831 y a este Manuel Fernández, al parecer español, quien en 1840 se brinda a dar clases a través del siguiente anuncio: "*A los aficionados á la guitarra.* El profesor D. Manuel Fernandez que ha llegado á esta Capital se ofrece á los aficionados á este instrumento para dar lecciones en sus casas. Las personas que quieran favorecerlo, podrán ocurrir á esta imprenta ó á la calle de S. Sebastian frente al núm. 20 en las casas de D. Juan Maria Perez".[87]

Antonio Aulés. — Véase página 588.

Andrés Guelfi. — Entre los años 1840 y 1855 se halla radicado en Montevideo el director de orquesta de la Casa de Comedias y Profesor de violín Andrés Guelfi. En algunos anuncios se firma como Francisco Guelfi; creemos que se trata de la misma persona.

En 1841 tenía establecido su estudio en la calle San Benito al número 114.[88] En 1852 estampa en los periódicos el siguiente aviso: "El que firma, profesor de violin, se ofrece para dar lecciones en las casas de los SS. que quieran favorecerlo ó en la de su habitacion calle Buenos Aires núm. 182. Tambien se ofrece para tertulias de baile teniendo una selecta coleccion de cuadrillas, valses, polkas, Schottish y contradanzas. — *Andrés Guelfi*".[89]

Manuel Mochales (Profesor de piano). — Al iniciarse la Guerra Grande, llegó a Montevideo el músico español Manuel Mochales, nacido en Cádiz en 1810 y casado con la excelente cantante Ramona Molina. En agosto de 1845 le hallamos en funciones de Músico Mayor según se desprende del siguiente aviso de "El Nacional": "SERENATA. El Musico Mayor y demas individuos que componen la música de la UNION tienen el honor de participar á los amantes de la música y á los aficionados, no menos que á todo el público que el Domingo 24 á las 8 de la noche se repetirá la Serenata á que se alude, en la plaza de la Matriz, si el tiempo lo permite. Mochales".[90] En setiembre de ese año en ocasión de haber observado ruidosamente en el teatro la actuación de Debali como director de la orquesta de la Casa de Comedias, éste le dirige, públicamente esta violenta acu-

sación: "hasta ahora he dejado en silencio las diatribas de los charlatanes que vienen á América á decir que han sido en su pais lo que ni siquiera han soñado. Uno de esos charlatanes es el señor Mochales que siendo en Cádiz un segundo oficleir de la una banda militar y corista de la ópera, llegó á este destino, titulandose maestro profesor".[91] En 1846 es citado por el Gobierno para el concurso de la música para el Himno Nacional y en 1850 fundó una Sociedad Filarmónica que tuvo precaria vida por más que se le apoyara desde la prensa: "El intento del Sr. Mochales, segun estamos informados, es la formacion de una sociedad filarmonica"... "sabemos que este Sr. pidió varios edificios para dar su concierto, y que le fueron reusados; que el Sr. Figueira le facilitó jenerosamente sus almacenes; que la mayor parte de músicos se le ofrecieron gratis á formar la orquesta, que el Sr. Mochales en persona tuvo la bondad de traernos á nuestras casas las tarjetas de invitacion; que él mismo decoró las salas, numeró y arregló las sillas, que por sí solo pagó todos los demas gastos y sobre todo que ha venido á darnos las gracias por nuestra asistencia"... "Concluimos rogando á los Sres. Mochales y discipulos que sigan sin desanimarse".[92]

Manuel Mochales se dedicó a la enseñanza del piano durante algunos años, estableciéndose luego en la ciudad de Salto. Dicen a este último respecto José M. Fernández Saldaña y César Miranda en su "Historia general de la ciudad y el departamento del Salto": "Ligado por siempre a su desarrollo estará el nombre de Manuel Mochales, primer maestro de capilla de la iglesia parroquial y paciente, minucioso maestro también, de la primer generación femenina que cultivó la música entre nosotros, y a quien en 1848, hallamos citado como director de una academia privada en Montevideo, durante los días del Sitio. Era Mochales, según el recuerdo que de él conservaba su discípula, doña Dolores Saldaña de Fernández, un hombrecito a la vez pequeño y recio, que mantuvo su robustez hasta pasados los sesenta años. Nariz apuntada, medio calvo, de barba cerrada y recortada. Era un gran tomador de rapé. Tenía por costumbre dejar manuscrita a cada discípula la nueva lección de solfeo, sobre la cual insistía con gran tenacidad, cambiándola sólo cuando la ejecutante la dominaba por completo. Falleció Mochales en la casita en que habitara toda su vida, en la calle Colón entre Daymán y Uruguay, el 24 de Junio del crudo invierno de 1877, cargando 67 otoños sobre sus espaldas cuadradas".[93]

Juan Eloy Machado. — La vida musical entre los sitiadores de Montevideo durante la Guerra Grande, fué tan normal como dentro de la ciudad sitiada. Hemos encontrado nombres de profesores de danza, música, de referencias de actos de concierto, etc. Cúmplenos destacar ahora el aviso que en el periódico oribista del Miguelete "El Defensor de la Independencia Americana" aparece en 1849: "El maes-

tro de piano y guitarra que firma avisa á las personas aficionadas á la música, y que se dignen ocuparlo, que se ha mudado á los ranchos nuevos frente á la casa en que vivió el finado Sr. General Nuñez, donde se le encontrará á cualquier hora del día para dar lecciones de los instrumentos que profesa ó para afinar pianos. Juan Eloy Machado".[94]

Luis Preti. — Véase página 606.

Alejandro Marotta. — Véase página 603.

José Porto. — Hacia el año 1851, aparece en los periódicos el aviso del Profesor José Porto, maestro de guitarra y corneta a pistón que ofrece sus servicios en la calle Cerrito N.° 104.[95]

Pablo Faget. — En el año 1851 se establece en Montevideo el músico francés Pablo Faget que permanece incorporado a nuestro medio ambiente hasta su muerte acaecida a edad avanzada en 1910. Su actuación pública como pianista es descollante en toda la segunda mitad del siglo XIX y en los primeros años de su llegada al país estableció una importante casa de música. La primera noticia que de él tenemos, data del 30 de marzo de 1851 en que ofrece con estas palabras sus servicios de maestro de música: "Profesor de piano. El Sr. D. Pablo Faget, (discípulo del conservatorio de Paris) se ofrece al publico para dar lecciones de piano y canto, los precios estarán arreglados á las circunstancias actuales del país. El Sr. Faget, vive en la calle del Cerrito número 215: en la misma casa hai para vender piezas de música para piano, cuadrillas, balsas, polkas, album para piano, las partituras de Lucia, Norma, Ana Bolena, Sonambula, Straniera, para piano y canto".[96] En 1857 echó las bases para un gran conservatorio, el primero que iba a tener el país, con un presupuesto mensual de 1350 patacones. El proyecto se publicó en el "Comercio del Plata",[97] pero aunque no prosperó, sirvió posteriormente de base para la Sociedad Filarmónica de la década 1860-70 que cumplió una obra tan meritoria.

Pablo Faget, fué un músico de avanzada técnica y a él le dedicaremos un parágrafo importante en el próximo tomo de esta obra, ya que aun cuando llegó a Montevideo en el filo de 1850, no puede ser considerado como un precursor.

Manuel Navarro. — Alrededor del 1850 se halla dictando clases de piano en Montevideo este músico. En 1852 comunica a sus discípulos que ha mudado su residencia con estas palabras: "D. Manuel Navarro profesor de piano, mudó su residencia para la calle del Juncal, en los altos del núm. 110 frente al mercado. Afina, copia músicas, toca en tertulias, tanto el piano como la serafina, y enseña á tocar: las personas que quieran honrarlo con su confianza, serán servidos con sobriedad y a precios cómodos".[98]

José Amat. — Véase página 604.

Carlos Lambra. — Hacia el año 1853 se presenta en la Casa de

Comedias la contralto Emilia Lambra, actuando con un discreto éxito conjuntamente con Ida Edelvira, Angelina Ghioni y otros cantantes de merecimiento. Al año siguiente, el 12 de marzo de 1854, ofrece en el mismo teatro un recital el violinista argentino Víctor Guzmán acompañado al piano por Carlos Lambra. El Dr. Domingo González que alcanzó a oirlo en su época, nos trae en su libro de recuerdos "Resonancias del pasado" una curiosísima referencia sobre "la antigua maestra o maestro Lambra, que habiéndose exhibido en Montevideo bajo el aspecto de una donosa dama llamada "Emilia", no tardó en renegar del sexo y optar por el de varón, con el nombre de "Carlos", aunque sin probarlo".[99]

A partir de 1854 se incorpora pues, Carlos Lambra a la actividad musical montevideana y tiene destacada intervención en los primeros conciertos que se ofrecen en el "foyer" del Teatro Solís en el primer año de su inauguración. Establecido durante casi veinte años en nuestro medio, dictó clases de piano, canto y armonía, formando en el primero a ejecutantes tan distinguidos como Solana Reyes de González y Ventura Estrázulas.[100]

José Giuffra. — Véase página 148.

Gustavo Nessler. — En 1855 se establece en Montevideo este profesor de piano que ofrece en los diarios de la época sus servicios, con estas palabras: "A los aficionados del piano. D. Gustavo Hessler pianista francés recien llegado de Europa en la fragata Emperatriz Eujenia, tiene el honor de avisar al público, que se encarga de formar sus discipulos en el corto tiempo de cuatro meses, dejándolos en estado de poder seguir solos. Emplea el método adoptado en el Conservatorio musical de París. Dirijir las esquelas al Sr. G. Hessler, Hotel de Paris calle del 25 de mayo n.° 244".[101] Alrededor de 1860 se radicó en Buenos Aires y dejó una extensa obra de música de salón para piano.

Antonio Gandolfo. — Radícase en Montevideo en 1855 y se presenta públicamente bajo estas palabras: "PROFESOR VIOLINISTA. El abajo firmado profesor de violin recien llegado de Europa, habiendo determinado permanecer en esta Capital, pone en conocimiento del ilustrado público, que habiendo sido en Europa profesor y director de orquestas durante doce años, y habiendo contribuido allí con sus débiles esfuerzos al progreso de la juventud italiana, desea dejar en Montevideo algun recuerdo y por esto se ofrece al respetable pueblo, para dar lecciones particulares de violin, piano, guitarra y toda clase de instrumentos musicales; afina pianos con toda perfeccion y el canto que tanto agrada á este público lo enseña con toda la perfeccion que exije el arte"... "calle Cerrito núm. 8 donde reside, provisoriamente y en caso de no encontrarlo alli en la calle del Uruguay núm. 134 daran razón. Antonio Gondolfo".[102]

Amigó de Lara. — La orquesta que inauguró el Teatro Solís

en 1856 bajo la dirección de Luis Pretti contaba con un "maestro al cembalo", a la antigua usanza dieciochesca que era Amigó de Lara. Radicado en Montevideo, tuvo una actuación bastante destacada como profesor y pianista, acompañando en los primeros años del nuevo teatro a cuanto cantante o instrumentista se presentara en esta sala.

José Vallarino. — Se establece en Montevideo como profesor de piano y director de orquesta de salón en 1857. De esa fecha data su aviso insertado en la prensa de la época: "A los amantes del baile. — El que firma, profesor de música, se ofrece para toda clase de tertulia, teniendo como disponer de un buen pianista, á más de una escelente orquesta. En la intelijencia que sera segun arreglo que se haga á satisfacion de las personas que tengan á bien honrarle con su confianza. Para tratar ocurrase á la calle de los Treinta y Tres núm. 41. José Vallarino".[103]

Matías Errazquin. — En la "Guia de Montevideo" de Horne y Wonner de 1859, figura este maestro como profesor de piano en nuestra capital.[104] Ninguna otra referencia nos ha llegado respecto del mismo, fuera de esta simple enunciación.

Rafael Vanrell (Profesor de piano). — De la misma época que el anterior, cabe repetir idénticas frases al respecto.

Arthur Loreau. — En el año 1858 llega a Montevideo el pianista francés Arthur Loreau. Hacia el 20 de noviembre de ese año se presenta en público en el teatro Solís interpretando unas variaciones de concierto de Herz y Thalberg sobre motivos operísticos y colabora luego con el célebre virtuoso uruguayo Oscar Pfeiffer. Radicado en Montevideo alterna sus actuaciones públicas con la crítica musical que desarrolla desde "La Nación" y con la enseñanza musical, compartiendo con Paul Faget, en ese entonces, los primeros puestos de profesores de piano en el Montevideo de 1860. En la página 243 del presente volumen nos hemos referido a la actuación pública de este músico.

6. Los primeros impresos musicales. — Las primeras partituras musicales impresas en el Uruguay datan de 1837. Bastante tarde, por cierto, en la historia de la impresión musical de las Américas, si se piensa que en el lejano año de 1556, al parecer el benemérito Juan Pablos, tira en la ciudad de México el "Ordinarium sacri ordinis", un tomo de cuarenta páginas con numerosas ilustraciones de canto llano en notas negras sobre líneas rojas, considerado hasta la fecha como el primer impreso musical del Nuevo Mundo.[105]

En 1834 la "Imprenta de la Caridad" de Montevideo, publica los primeros folletos con los textos literarios de las óperas que suben a escena en la Casa de Comedias: "La Italiana en Argel" y "Semíramis" de Rossini, "Elisa y Claudio" de Mercadante y "La Inés" de Paer. Tres años más tarde, el litógrafo José Gielis labra en la piedra

las primeras partituras que adornan la colección de la revista "La Abeja del Plata". En la página 12 del primer número de esta publicación periódica correspondiente al 13 de mayo de 1837, aparece la partitura para piano "Ultimo pensamiento", atribuída a Weber, que debe ser considerada, hasta donde llegan nuestros estudios, como el primer impreso musical del Uruguay, aún cuando la artesanía litográfica databa de comienzos de la década 1830-1840.

A ella siguen sucesivamente en el correr de ese año y dentro de la misma revista, "El 25 de Mayo de 1837" un minué de Roque Rivero, el "Valse a los Paquetes" del mismo autor, "El Sueño" de Banderali, "El 18 de Julio de 1837" minué de Carmen Luna, y una "Canción" para canto y piano de autor desconocido. Media docena de páginas correctamente grabadas por Gielis y tiradas en las prensas de la Imprenta de la Caridad.

En ese año de 1837, memorable para la historia musical nuestra, se publica también la colección de Antonio Sáenz "La Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas" y ve luz la primera revista musical montevideana, el "Ramillete Musical de las Damas Orientales" redactada por Miguel Cané, cuyo primer número aparece el 28 de agosto de 1837.

A partir de esa fecha se organiza definitivamente la artesanía de la edición musical que requiere tres etapas y, consecuentemente, tres profesiones especializadas: el *autografista* o copista musical que realiza el trabajo caligráfico de la copia, el *litógrafo* que transporta a la piedra dicha autografía y el *impresor* que tira en la prensa los ejemplares definitivos. Muchas veces el autografista y el litógrafo son una misma persona.

José Gielis, el primer litógrafo musical que tuvo el país, nació en Courtrai (Bélgica), llegó a Montevideo a comienzos de la década 1830-1840 y "trabajó en la imprenta litográfica de Carlos Risso, primera casa del ramo establecida en el país".[106] En 1835 abrió litografía propia y al año siguiente imprimió las célebres "Divisas para los sombreros de los ciudadanos que forman la Guardia Nacional".[107] En 1837 trasladó sus talleres a la librería de Jaime Hernández y se ofreció allí a "dar clases de escritura y dibujo de 6 á 8 de la noche".[108] En 1841 litografió el álbum de piezas para piano y "El llanto de una madre" de Antonio Aulés, y al producirse el sitio de Montevideo se enroló como oficial en la Legión Francesa, falleciendo en Montevideo alrededor de 1848. Entre sus últimos trabajos se destaca la colección de partituras de "El Iris". En marzo de 1849 fué rematada la litografía de Gielis.

El grabador musical que sucedió a Gielis en ese período fué Mége, quien, asociado en los primeros tiempos con Lebas litografió en febrero de 1848 el "Himno a Pío IX" de Magazzari,[109] y, presumiblemente, otras partituras. Se hallaba establecido en la calle 25 de

Mayo N.° 233 y, posteriormente, tuvo vasta actuación en estos menesteres de artesanía musical, en la firma "Mége y Aubriot".

En 1853 la casa de Ramón Irigoyen ofrece sus servicios como litografía musical y en 1858 Wiegeland adquiere el establecimiento de C. Valpetre. La figura del litógrafo musical Wiegeland tiene excepcional importancia en la segunda mitad del siglo XIX. A él se debe, entre otras partituras históricas, la primera edición del Himno Nacional que data, al parecer, del año 1858 en que inauguró su litografía.

Entre las tareas más difíciles de la bibliografía en general, se halla indudablemente el rubro de música impresa, por la inveterada costumbre del editor de omitir la fecha en el pie de imprenta. Acaso sea el único tipo de impreso que no lleva la determinación del año, desde hace más de dos siglos por lo menos. Por otro lado, la misma plancha o piedra, se emplea en sucesivas ediciones y el problema complícase aún más para poder establecer la fecha de la edición príncipe.

Hasta el año 1860, que hemos fijado como límite máximo para este volumen, tenemos noticia cierta de 26 impresos musicales uruguayos, de los cuales 15 hemos podido ver y los publicamos en el correr de estas páginas. Como primera contribución para el estudio de éstos que llamaríamos los "incunables" de la música uruguaya, vamos a establecer la siguiente bibliografía que no pretende ser, desde luego, exhaustiva.

Bibliografía de la música impresa en el Uruguay hasta 1860

1. *"ULTIMO PENSAMIENTO / DE / WEBER"*. — 1 pág. — Para piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta de la Caridad". — Publicada en la revista "La Abeja del Plata", N.° 1, pág. 12. Montevideo, 13 de mayo de 1837. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Montevideo. — Véase figura 207.
2. *"MINUET / EL 25 DE MAYO DE / 1837 / Compuesto en Montevideo por el Profesor / D. ROQUE RIVERO"*. — 1 pág. — Para piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta de la Caridad". — Publicado en la revista "La Abeja del Plata", N.° 3, pág. 36. Montevideo, 27 de mayo de 1837. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Montevideo. — Véase figura 151.
3. *"VALSE / a los Paquetes / Compuesto en Montevideo / POR / ROQUE RIVERO"*. — 1 pág. — Para piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta de la Caridad". — Publicado en la revista "La Abeja del Plata", N.° 5, pág. 60. Montevideo, 17 de junio de 1837. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Montevideo. — Véase figura 152.
4. *"EL SUEÑO / POR / BANDERALI"*. — 1 pág. — Para canto (en italiano) y piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta de la Caridad". — Publicado en la revista "La Abeja del Plata", N.° 8, pág. 96. Montevideo, 15 de julio de 1837. — Consérvase en la Biblioteca Nacional.
5. *"EL 18 DE JULIO DE 1837. / MINUET / Compuesto por / D.ª CARMEN LUNA"*. — 1 pág. — Para piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta de la Caridad". — Publicado en la revista "La Abeja del Plata", N.° 10, pág. 120. Montevideo, 5 de agosto de 1837. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Montevideo. — Véase figura 160.
6. *Roque Rivero: "Vals"*. — 4 págs. — Para piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta de la Caridad" (?). — Publicado en la revista "Ra-

millete musical de las damas orientales", N.° 1. Montevideo, 28 de agosto de 1837. — En el único ejemplar que conocemos de esta revista, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de La Plata falta la partitura, cuyo autor, según Antonio Zinny, era Roque Rivero. — No hemos hallado la partitura.

7. *"CANCION"* [*de autor desconocido*]. — 1 pág. — Para canto (en castellano) y piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta de la Caridad". — Publicado en la revista "La Abeja del Plata", N° 14, pág. 168. Montevideo, 9 de setiembre de 1837. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Montevideo. Véase figura 208.

8. *Antonio Sáenz: "La Guirnalda musical dedicada a las bellas americanas"*. — 8 págs. — Publicada en octubre de 1837. — Ejemplar existente en el Archivo Debali. Montevideo, y comentado en la pág. 556 del presente volumen. — Véase figuras 140 a 147. — La colección consta de los siguientes números:
   1. *"BOLERAS JALEADAS / de la Media Caña Tripili / y Cachucha"*. — Pág. 1. — Para piano.
   2. *"CANCION REPUBLICANA"*. — Págs. 2, 3 y 4. — Para canto y piano. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Es el "Himno Nacional" de 1837.
   3. *"MINUET REPUBLICANO"*. — Pág. 5. — Para piano.
   4. *"HIMNO MUSULMAN / en la Abem Humeya"*. — Págs. 5 y 6. — para canto a tres voces y piano.
   5. *"El Solitario / MINUET"*. — Pág. 6. — Para piano.
   6. *"CUADRILLAS NUEVAS / dedicadas a las / FILARMONICAS"*. — Págs. 7 y 8.
   7. *"VALZA / de la Jota / aragonesa"*. — Pág. 8. — Para piano. — Obra como número final de las Cuadrillas anteriores.
   8. *"El Carnaval / CONTRADANZA"*. — Pág. 8. — Para piano.

9. *Roque Rivero: "Colección de composiciones dedicadas al 25 de mayo"*. — Publicada a fines de mayo de 1838. — Véase comentario en la pág. 568 del presente volumen. — No hemos hallado la partitura.

10. *L. de C.: "Fructuoso Rivera"*. — En el periódico "El Constitucional" correspondiente al 26 de diciembre de 1839, figura el siguiente aviso: "El Fructuoso Rivera. Himno dedicado á la Sra. Da. Bernardina Fragoso de Rivera, poesia de J. de M. música de L. de C. se vende en la Libreria de Hernández". — No hemos hallado la partitura.

11. *"VALS / Por el S.r Amelong"* — 1 pág. — Para piano — Impreso en la "Imprenta del Nacional". — Publicado en la revista "El Talismán", N.° 4. Montevideo, 4 de octubre de 1840. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires. — Véase figura 175.

12. *Antonio Aulés: título desconocido*. — Publicado en la revista "El Talismán", N.° 7. Montevideo, 25 de octubre de 1840. — En el número de "El Talismán" correspondiente al 11 de octubre de 1840 se lee lo siguiente: "Al número 7.° acompañará una composición de música, orijinal del profesor de Piano D. Antonio Aulés". — No hemos hallado la partitura.

13. *"COLECCION / De for piano musica fuerte compuesta y dedicada al bello sexo oriental por Antonio Aulés* [*sic*]". — Grabado por José Gielis. — Publicada en agosto de 1841. — Véase comentario y detalles en la pág. 589 del presente volumen. — No hemos hallado la partitura. — La colección consta de los siguientes números:
   1. *"Las Graciosas Orientales"*, Cuadrillas.
   2. *"Las Americanas libres"*, Cuadrillas.
   3. *"El Drongo"*, Minué.
   4. *"El Tulipán"*, Minué.
   5. *"El Amigo"*, Minué.
   6. *"El Momento"*, Minué.
   7. *"La Zebrilla"*, Vals.
   8. *"La Melisa"*, Vals.
   9. *"El Piscoiro"*, Vals.
   10. *"La Generosa"*, Vals.

14. *Antonio Aulés: "El llanto de una madre".* — Vals para piano dedicado a la memoria de Mercedes Antuña. — Grabado por José Gielis. — Publicada el 28 de setiembre de 1841. — Véase comentario y detalles en la página 590 del presente volumen. — No hemos hallado la partitura.
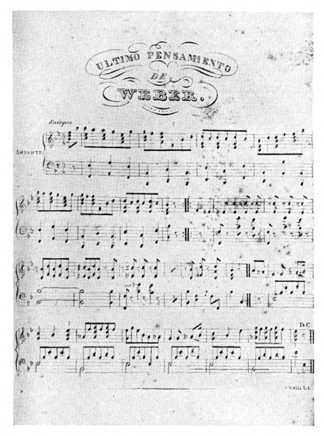


Fig. 207. — El primer impreso musical del Uruguay. Apareció en "La Abeja del Plata", N.º 1, pág. 12. Montevideo, 13 de mayo de 1837. (Biblioteca Nacional. Montevideo).

15. *Roque Rivero: "¡No me olvides! ó sea Colección de cantos amorosos".* — Colección de 10 canciones para voz y piano publicada entre el 1.º de diciembre de 1841 y el 19 de enero de 1842. — No hemos hallado la edición original pero conocemos las canciones a través de la copia de José Aniceto de Castro para su album manuscrito de 1843 "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano" comentado en el parágrafo 26 del capítulo III del presente volumen. — La colección consta de los siguientes números:

1. *"Yo amo",* letra de José María Bonilla.
2. *"Vivo en tí",* letra de Juan M. Gutiérrez.
3. *"Es a tí",* letra de José M. Cantilo.
4. *"Yo te amé",* letra de Luis Domínguez.
5. *"La súplica",* letra de Antonio Ribot.
6. *"El novio",* letra de Juan Cruz Varela.
7. *"El prisionero",* letra de José Zorrilla.
8. *"El Mulato",* letra de N. Varela.
9. *"El suspiro de amor",* letra de Eugenio Ochoa.
10. *"Tu estrella",* letra de Bartolomé Mitre.

16. *Roque Rivero: "Himno de los Libertadores".* — Para canto (en castellano) y piano. — Letra de Andrés Lamas. — En la contratapa del libro "Poesías" de Adolfo Berro (Montevideo, 1842) se lee lo siguiente: "publicaciones hechas por las prensas de Montevideo" ..."Himno de los Libertadores — Poesía de D. Andres Lamas, musica de D. R. Rivero". — No hemos hallado la partitura.

17. *"LA ARGENTINA / Cancion / Compuesta por Juan M. Gutiérrez y J. Rivera Indarte y dedicada al ejército / de reserva de la provincia de Corrientes — Musica de Roque Rivero."* — 4 págs. — Para canto (en castellano) y piano. — Impreso por la "Imprenta del Nacional" en 1843. — Consérvase en la colección de don Ricardo Grille. Montevideo. — Véase figuras 157 a 159.

18. *"RAMILLETE LITERARIO / MINUET FUNEBRE / dedicado a la memoria / de la / Señorita N... / Musica de Esmolzi. [Luis Smolzi]".* — 1 página. — Para piano. — Impreso por la "Imprenta del 18 de Julio". — Publicado en el prospecto de la revista "Ramillete Literario", Montevideo, setiembre de 1847. — Consérvase en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". Montevideo. — Véase figura 149.

19. *Magazzari: "Himno a Pío IX".* — Para canto y piano. — Letra de F. Meucci. — Grabado por Mége y Lebas. — Publicado en 1848. — En el "Comercio del Plata" del 19 de febrero de 1848 se lee este preciso comentario bibliográfico: "HIMNO A PIO IX. — Los Sres. Mége y Le Bas, acaban de publicar por su Litografia el último Himno del Papa, música del maestro Magazzari, traido á esta capital por el Sr. Consul de la Santa Sede. Cualquiera diría al ver este trabajo, que no es producto de la piedra de la litografía, sino del acero ó del cobre del grabador. La carátula es mui bella, y tiene por adorno un globo, rodeado de los simbolos de la música y la Pintura, con el libro de las leyes regeneradoras de Pio al pié, y el áncora de la esperanza Italiana á un lado. Todo ello es del mejor gusto y de perfecta ejecucion. / La lámina musical es mui bella é impresa con suma nitidez y claridad: condicion esencial en esta clase de obras, para que el ojo del ejecutor pueda apreciar de un golpe las notas que debe producir con la mano y con la voz. / Creemos que hasta ahora nuestras prensas no habían alcanzado á esta perfección; y por ello felicitamos á los Srs. Mege y LeBas. Su obra les hace mucho honor y es digna de la proteccion de los aficionados, sin la cual es imposible que progresen las artes". — No hemos hallado la partitura.

20. *"LA LAGRIMA / Poesia de A. de la Cruz M. / Musica de P. Baltazar. [Peregrín Baltasar]".* — 2 págs. — Para canto (en castellano) y piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta Hispano Americana". — Publicado en la revista "El Iris", tomo I, entre páginas 32 y 33. Montevideo, agosto de 1848. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires. — Véase figura 172.

21. *"¡¡UNA LAGRIMA!! / POESIA... MUSICA DE D. FERN.do QUIJANO / a la / ¡Memoria de su esposa! / Puesta p.a piano por el Maestro Deballi. [Francisco José Debali]".* — 2 págs. — Para canto (en castellano) y piano. — Grabado por José Gielis. — Impreso por la "Imprenta Hispano Americana". — Publicado en la revista "El Iris", tomo I, entre págs. 64 y 65. Montevideo, noviembre de 1848. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires. — Véase figura 176.

22. *"LA AURORA / VALZA / Compuesta por La Señ.ta Orfilia Pozolo y escrita por su maestro B. Peregrini. [Peregrín Baltasar]".* — 1 pág. — Para piano. — Grabado por José Gielis (?). — Impreso por la "Imprenta Hispano Americana". — Publicado en la revista "El Iris", tomo II, entre páginas 40 y 41. Montevideo, diciembre de 1848. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires. — Véase figura 177.

23. *"LA ESPERANZA / VALZA / Compuesta por La S.ta D.a DOLORCITA RENTERIA y escrita. / sin ninguna especie de correccion por su maestro el S.r Peregrini. [Peregrín Baltasar]".* — 1 pág. — Para piano. — Grabado por José Gielis (?). — Impreso por la "Imprenta Hispano Americana". — Publicado en la revista "El Iris", tomo III, entre págs. 4 y 5. Montevideo,

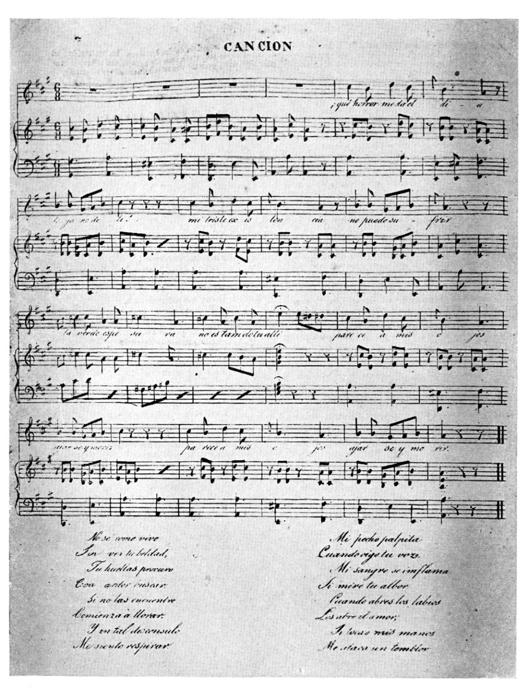


FIG. 208. — AUTOR DESCONOCIDO: "Canción", publicada en "La Abeja del Plata", Montevideo, 9 de setiembre de 1837. (Biblioteca Nacional. Montevideo).

enero de 1849. — Consérvase en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires. — Véase figura 178.

24. *Dalmiro Costa: "Flor de un día".* — Polca-mazurca, para piano. — En el "Comercio del Plata" del 14 de noviembre de 1856 se lee lo siguiente: "Flor de un dia — Polka mazurka — de mucho gusto compuesta por el jóven Dalmiro Costa, se vende al precio de medio patacón. En esta imprenta darán razon". — No hemos hallado la partitura.

25. *"HIMNO NACIONAL DE MONTEVIDEO / CAPITAL DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY / [Bigote, escudo nacional con banderas y dos banderas nacionales con las astas cruzadas] / para / PIANO / por / DEBALLI. / Montevideo / Litografia de L. Wiegeland. Misiones 109".* — Impreso alrededor de 1859. — Conocemos solamente la piedra Litográfica de la carátula (Museo Histórico Nacional. Montevideo). — Véase figura 193.

26. *Autor desconocido: "Cuadrilla Imperial".* — Para piano. — En "La Nación" del 1.° de agosto de 1859 hemos hallado el siguiente aviso: "Cuadrilla Imperial. / En la litografia del Sr. Mége se halla en venta la cuadrilla del Príncipe Imperial para piano". — No hemos hallado la partitura.

A esta bibliografía tan magra de la música impresa en el Uruguay hasta 1860, corresponde agregar dos papeletas más, correspondientes a partituras editadas en París sobre motivos musicales uruguayos, por el eminente dibujante francés Adolphe d'Hastrel. Una de ellas es el álbum *"RECUERDOS MUSICALES / (Cantos populares, Valsas, Contradanzas y Minues.) / RECOGIDOS / EN / MONTEVIDEO / Por / ADOLPHE D'HASTREL / Oficial de Artilleria, / Ex Gobernador de Martin Garcia. / ALBUM DEDICADO / á / Las Senoritas / Rosita Cavaillon y Luisita d'Hastrel. / Paris, chez l'Auteur Rue de Rivoli N. 8"*, del cual sólo se conserva la carátula que reproducimos en la figura 209. Esta rara pieza perteneció a la colección del iconógrafo argentino Alejo B. González Garaño y hoy se halla en poder del Sr. Octavio Assunção quien ha tenido la gentileza de facilitarnos copia fotográfica de la misma. La segunda es la partitura completa de *"Libertad / Cancion de la Joven Generacion / Cantado en el teatro de Montevideo / la noche del 3 de agosto de 1839. / Poesia de un Argentino emigrado. / Musica de Roque Rivero".*, 4 págs. para canto (en castellano) y piano que reproducimos en las figuras 153 y 154 del presente volumen. Este ejemplar pertenece a la colección del Dr. José María Fernández Saldaña y al pie de la última página se lee: "Adolphe d'Hastrel. 8 rue de Rivoli". Aunque su formato no coincide exactamente con el de la carátula del album "Recuerdos Musicales", bien podría tratarse de uno de los números del mismo, toda vez que en la portada de éste se habla de "Cantos populares" y por tales debe entenderse "canciones patrióticas y políticas populares" ya que eran éstas, justamente, las canciones populares que se entonaban en los salones montevideanos junto con los Valses, Contradanzas y Minués a los que se refiere. El album de d'Hastrel, por último, debe haber sido impreso alrededor de 1850, ya que después de esa fecha desaparecieron de los salones montevideanos las contradanzas y minués.

7. Una revista musical de 1837. — El año de 1837 fué realmente fecundo en la historia de las publicaciones musicales uruguayas. En él se tiraron las primeras partituras grabadas por Gielis para "La Abeja del Plata", apareció el album de Antonio Sáenz "La Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas" y se editó la primera revista dedicada exclusivamente a música, el "Ramillete Musical de las damas orientales". La imprenta musical nace en el Uruguay, hasta donde llegan nuestras noticias, en 1837.

Conocemos únicamente el primer número de esta revista en un ejemplar que perteneció a la colección de Antonio Zinny y que se

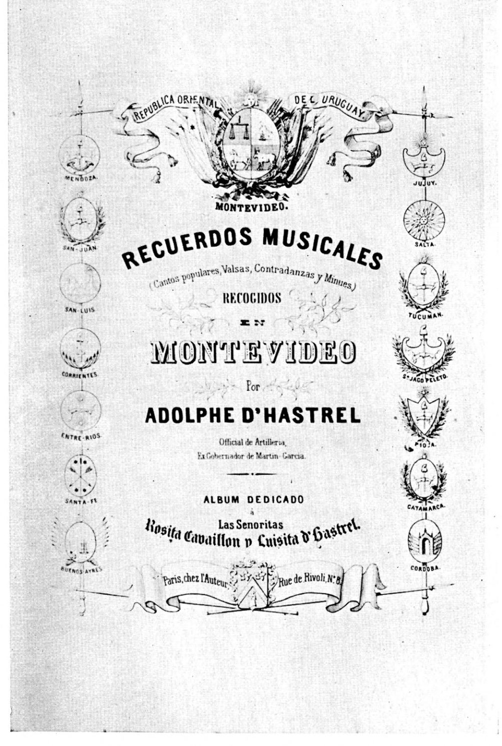


FIG. 209. — ADOLFO D'HASTREL: "Recuerdos musicales", carátula del álbum impreso en París alrededor de 1850. Esta carátula es lo único que conocemos. (Colección del Sr. Octavio Assunção. Montevideo).

halla actualmente en la Biblioteca de la Universidad de La Plata. En su "Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay", Zinny estampó el siguiente comentario acerca de esta publicación: [110]

"*Ramillete Musical de las Damas Orientales* — 1837 — en 4.°.

Era periódico semanal, cuyo primer número apareció el 28 de agosto, y registra composiciones líricas, noticias y artículos en consonancia con el título.

Las composiciones líricas eran dirigidas á la Litografia de Gienlis, redactadas por el doctor Miguel Cané, y la música pertenecía al profesor don Roque Rivero (negro).

Sólo conocemos el N.° 1".

Según se expresa en el encabezamiento del periódico: "EL RAMILLETE contendrá ocho páginas en 4.° mayor; cuatro de Música y las otras cuatro de noticias y artículos sobre el objeto del periódico".

Desdichadamente, en el ejemplar conocido, falta la partitura que, según Zinny, era de Roque Rivero. En el cuerpo literario de la revista se hace un extenso comentario sobre esta pieza en forma de Vals que "Tiene el mérito de haber sido compuesto sobre una idea enteramente americana"... "El desarrollo que el jóven profesor ha hecho del canto popular, es elegante y sencillo á la vez".

El artículo de fondo de la revista es un caluroso comentario sobre Bellini que promete seguir en el próximo número. Hacía dos años, justamente, que el puro y tierno autor de "Norma" había muerto. Por ese entonces, Montevideo conocía algunas arias de Bellini; recién en 1851 se escuchará una ópera completa de este compositor.

El "Ramillete Musical", significó, de todas maneras, un hecho insólito en la historia de la música en el Uruguay. Hasta la década 1880-1890 en que aparecieron "El Artista" (1883), "Montevideo Musical" (1885) en curso de publicación, "Revista Artística" (1885) y "Montevideo Artístico" (1889), no hubo en el país otro intento de organizar y mantener una revista exclusivamente musical, fuera de este lejano esfuerzo del Ramillete de 1837.

8. El comercio musical. — Los documentos coloniales del siglo XVIII correspondientes a hechos musicales, abundan en referencias de los más variados instrumentos. Arpas, guitarras, violines y órganos constituyen el instrumental adecuado a las funciones religiosas; pífanos, trompetas, atabales y atambores forman la base de los conjuntos militares; arpas, guitarras, tiorbas y pianofortes acompañan la danza de salón; los vecinos de las poblaciones de campaña salen a dar cantaletas o serenatas por las calles acompañándose con la guitarra; los negros baten membranófonos, hierros y canillas de animales lanares en sus calendas o candombes; el gauderio tumbado

[N.º 1.º] MONTEVIDEO — AGOSTO 28 — 1837.

RAMILLETE MUSICAL

DE LAS

DAMAS ORIENTALES.

EL RAMILLETE contendrá ocho páginas en 4º mayor; cuatro de Música y las otras cuatro de noticias y articulos sobre el objeto del periódico.

Cuatro números del RAMILLETE completarán la Subscripcion, cuyo precio es el de DOS patacones. Los números sueltos se venderán á SEIS reales en la Librería del Sr. Hernandez, calle de San Pedro.



Los aficionados que gusten dar publicidad á sus composiciones líricas, podran dirijirlas á la Litografía del señor Gienlis, calle de San Pedro No. que serán publicadas, si á juicio de los Editores son dignas de ello.

☞EL RAMILLETE aparecerá semanalmente el Lunes por la mañana.

AL BELLO SEXO ORIENTAL.

Dedicar las obras del arte à las que inspiran las mas bellas composiciones, es un deber que reconocemos y deseamos cumplir. Haremos cuanto dependa de nosotros, para llenarle dignamente.

LOS EDITORES.

BELLINI.

Este nombre que no suena en nuestros labios, sin despertar en el alma el triste recuerdo de una gran perdida, pertenece al hombre á quien su epoca colocó en la cima del arte: su patria fuè la Sicilia. y en pocos de sus hijos, se hallarán tan gravados los puros y brillantes colores de aquella naturaleza portentosa. Una sensibilidad esquisita é inagotable, su alma ardiente y energica, retratan con fidelidád la influencia de aquel cielo tan envidiado de todos los pueblos europeos. ¡Dichosa tierra! que les hombres produce!

FIG. 210. — *"Ramillete musical de las damas orientales"*, N.º 1, Montevideo, 28 de agosto de 1837, la primera revista musical montevideana. Ejemplar que perteneció a Antonio Zinny. Biblioteca de la Universidad de La Plata. Argentina (continúa).

Para los que no encuentran en la música sino sonidos mas ó menos agradables al oido, Bellini podrá ser cuando mas un autor de melodias; pero el que sigue los pasos del arte y refiere la marcha parcial de uno á la de todos los progresos humanos, no hallará sino, que Bellini ha llenado la mision que como artísta le señalaron las necesidades de su época. Succesor de un gran genio, y á quien el arte le debe la libertad é independencia de que hoy goza, el joven artista vino á completar el desarrollo principiado por Rossini, y á fijar el caracter de la musica contemporanea.

Rossini con su Barbero de Sevilla abrió las puertas del porvenir y ensanchó el campo del arte. Sus cantos populares y revolucionarios, sus licencias inauditas y profanas, al paso que le atraian la aspera critica de los eruditos, llenaban dé entusiasmo el corazon de la multitud, que lo proclamaba regenerador y divino genio. Rossini fué coronado con la humilde oliva que los pueblos dan á sus hombres queridos; sus sucesos sus triunfos, derrocaron por fin el trono despotico de los rutineros é imitadores. La luz brilló, y el encanto de sus acentos fue comprendido de todos: las formas cedieron á la idea, y la severidad al entusiasmo.

El tiempo ejerce una tirania dolorosa sobre las producciones del arte: la Europa se ajitaba, el brazo poderoso la habia conmovido, y el artista, el poeta, el político, y todos seguian el impulso general. Asi, Rossini por esa influencia *fatal* tuvo que dar à sus obras un caracter transitorio, y que en el dia nos trae à la memoria un recuerdo bien triste.

Pero las tempestades politicas despejan la esfera, y el *artista*, en armonia siempre con las nuevas tendencias de su epoca, dio à luz su ultima obra. Guillermo Tell, le valió la admiracion de los eruditos en el arte, y las alabanzas populares. Con todo, los sucesos marchaban con demasiada rapidéz, para que un hombre solo pudiera retratarlos en todas sus partes y con la oportunidad necesaria: la obra, aunque profunda y meditada, y apesar de las ricas galas con que la vistió su sublime autor, descubria en el fondo un no se que de espiritual y afrancesado, que decia mucho en apariencia é interesaba poco al corazon. Sentimiento fue este que hizo conocer á su autor que su mision habia concluido; y satisfecho de sus triunfos, coronado de gloria, y colmado de riquezas bien adquiridas, se retiró de la escena pública, al pacifico hogar de su familia desde donde goza hoy mismo el respeto y admiracion de nuestra generacion.

Tal era el estado del arte cuando Bellini se presentó al mundo por la primera vez.

El malogrado autor de la Norma, hizo sus estudios profesionales en el Conservatorio de Napoles bajo la direccion del celebre Singarelli; desde sus primeros años y durante todo su aprendizaje, Bellini demostró un caracter melancolico. Sus jovenes y alegres condiscipulos atribuian semejante conducta á un sentimiento indigno de aquella alma pura y delicada: con frecuencia, se suele confundír el noble y elevado deseo de gloria que atormenta y entristece al hombre digno de ella, con otro que no es peculiar sino á las almas chicas y despreciables. Las ideas de Bellini no han podido ser sino puras y sencillas como lo son sus cantos; el que hace hablar á la apasionada Adalgisa aquel lenguage angelical que arrebata no ha podido tener una alma orgullosa, y un solo sentimiento que no este en armonía con su talento celestial.

FIG. 211. — Pág. 2 del primer número de la revista "Ramillete musical de las damas orientales" de 1837 (continúa).

3

Bellini es todo corazon; y sus sentimientos son como los rayos de un Sol puro que no ofende.

Volvamos á sus obras: la primera opera escrita por él, cuando todavia ocupaba los bancos de la escuela, fue el Adelson y Salvini, que sus condiscipulos ejecutaron y aplaudieron con entusiasmo. En ella se encuentran ya las revelaciones sagradas de su gran genio: no tiene, sin duda, aquel caracter distinto que descubren la Norma, Puritanos, y demas obras suyas, porque los ensayos del jenio participan tambien de la fatal influencia de lo pasado.

Ya maestro y animado con sus sucesos escolares, escribio luego la Blanca y Fernando trabajo que de dia en dia adquiere mayor celebridad, tanto por la novedad de las ideas, cuanto por los conocimientos artisticos en que abunda. Pero no es esta la opera en que el autor retrató su bella alma; ni tampoco la que descolla entre sus composiciones de primer orden.

El Pirata aseguró su porvenir: en el resuenan aquellos cantos apasionados y melancolicos que son la esprecion de una sensibilidad inocente y conmovida; el musico espresa en cada nota un afecto; en el todo de la obra se descubre un ser apasionado que se queja, que enternece; y que no puede dejar de conmover al que la escucha.

Continuará.

El valz que ofrecemos al público, puede considerarse como el primer ensayo de un jóven profesor que quiere dár á sus conciudadanos el testimonio de su capacidad. Tiene el mérito de haber sido compuesto sobre una idea enteramente americana: delicada, y dulce como nuestro lindo cielo, respira en ella un encanto secreto y meláncolico. que afecta al corazon sin afligirle.

La segunda parte sobre todo está llena de poesía y sentimiento: el que ha vagado por las orillas solitarias de nuestro mar, el que ha visitado las brillantes y variadas vistas de nuestros campos; hallará escuchando esta ligera composicion, las armonias simpáticas que despiertan en el alma, los hijos de una madre querida; hay un sentimiento característico en todas las obras musicales de nuestros hermanos, que es puro y candido, como nuestros dias: que es peculiar de nuestros paises, y que no puede ser sino la inspiracion de una naturaleza feliz y virginal.

Aquellos acentos tristes y pateticos de los habitantes de nuestras vastas soledades, no son hijos del placer ni del genio: es el idioma del hombre solitario, que busca consuelos en si mismo, es el corazon que se eleva ácia Dios, pidiendo

Fig. 212. — Pág. 3 del primer número de la revista "Ramillete musical de las damas orientales" de 1837 (continúa).

4

un favor que no pueden acordar los hombres. Repetidos y monotonos, porque ningun obgeto estraño turba la. tranquilidad del cantor, su alma se fija en una sola idea, la espresa una voz, vuelve á repetirle, y la voz cesa cuando aun el corazon está gozando. Es una música original, y que nada debe al arte; pero es apasionada, sencilla, hija querida de un corazon que siente. Refleja toda el alma, y el oido que la escucha deja. pasar gustoso esos acentos que ama y conoce el corazon.

Apreciamos mucho las obras estrangeras, pero no sómos de aquellos que por haber oido una aria de Bellini, ó una barcarolla de Donizzeti, no pueden soportar luego el canto de nuestros amigos, de nuestros hermanos: Creemos que todas tienen su mérito; y que las producciones de nuestro país tienen para nosotros el doble encanto de ser propias, y de hablar núestro idioma.

El desarrollo que el jóven profesor ha hecho del canto popular, es elegante y sencillo á la vez. Puede decirse con propiedad, que las galas que la adornan son como aquellos velos delicados que dejan conocer al travez de su blancura un pecho nevado y seductor.

NOTA. Se estan preparando para el próximo número unas cuadrillas completas obra de una Señorita de este País, y discipula de uno de los Editores del Ramillete. Cuando vean la luz pública, tendremos el placer de dedicarles algunas observaciones.

Fig. 213. — Pág. 4 del primer número de la revista "Ramillete musical de las damas orientales" de 1837 (conclusión).

a la sombra del rancho canta raras seguidillas al son de una guitarrilla "que casi siempre es un tiple".

Los instrumentos cultos, traídos de Europa por los almacenes montevideanos, que importaban los más variados géneros, iban cubriendo las necesidades de la ciudad mayor y de la campaña. De entre todo este instrumental hay uno que aparece en casi todos los documentos coloniales; es la guitarra que va a tener una doble y lozana vida por vía culta, y por vía popular; guitarra de madera de pino, de caja de resonancia más bien pequeña, que en los remates se paga por ella exiguas cantidades. En 1783, por ejemplo, en el pueblo de Soriano al liquidarse los bienes sucesorios de don Francisco Deniz aparece "una guitarra de pino en buen uso" por la que Pedro Pablo Sánchez "Hizo la mayor y mejor postura" ofreciendo "nueue rrealez".[111]

Recién en la primera mitad del siglo XIX se organiza el comercio musical en Montevideo como una actividad especializada y vemos entonces aparecer en los periódicos de la época numerosas menciones de violeros, litógrafos musicales, casas de música, afinadores de pianos y venta de partituras e instrumentos. En los primeros tiempos este comercio está confiado a los libreros, tenderos e importadores, pero luego van apareciendo lentamente las casas del ramo exclusivo de música; tres de ellas cumplen con toda prosperidad su comercio: el almacén musical de Rafael Pons establecido en 1842; la casa Raoul Legout en 1851 y la de Pedro Viladecants en 1855. Con todo, la segunda de ellas, como un resabio de otras edades, en un pintoresco aviso comunica a sus clientes que junto con los instrumentos y partituras ha recibido de Francia el dentífrico del Doctor Désirabode: "dos gotas sobre el cepillito bastan la primera vez para limpiar los dientes más perdidos, y una gota cada día para entretenerlos en el mejor estado de salud y blancura"...[112] Deliciosa imagen de los buenos tiempos viejos!

No hemos hallado claves, clavicordios o espinetas coloniales que indudablemente debieron haber llegado al Uruguay en el siglo XVIII. Los primeros pianofortes —ya verdaderos pianos a macillos de cuero— datan del 1800 y algunos de ellos se exhiben en nuestro Museo Histórico Nacional. Son instrumentos primitivos todavía, sin el sistema de doble escape. A estos pianos de mesa suceden desde 1835 en adelante los verticales de fabricación inglesa y pasado el 1850 los de cola. Efectivamente, el 23 de mayo de 1835 en el almacén de la calle de San Gabriel al número 136, se reciben "dos pianos perpendiculares de voces muy superiores y hechos por los fabricantes más acreditados de Londres, los cuales se venden a precios acomodados en la casa de Beley, Stewart y Ca."[113]

Los acordeones que tanta difusión van a tener luego en el ámbito campesino comienzan a llegar alrededor de 1850. Guitarras de la re-

nombrada casa española de Guerra y los magníficos pianos Erard, dan excelentes ganancias a sus introductores.

Pero entremos al detalle de este floreciente comercio que en cierto modo es índice también de un nivel musical. Entre 1822 y 1858 desarrollan sus actividades en este ramo 32 casas, ya vendiendo partituras, ya ofreciéndose para templar pianos, ya litografiando e imprimiendo obras, ya fabricando instrumentos:

— 1822 Tienda de perfumes de Saporiti (venta de partituras).
— 1822 Librería de Manuel Yáñez (venta de partituras).
— 1823 Carlos Vernet (afinador de pianos).
— 1829 Tienda de la Calle de San Carlos N.° 135 (venta de pianos).
— 1832 Manuel Piñeiro (venta de partituras).
— 1833 Mr. de Schobloch (afinador de pianos).
— 1835 Almacén de Beley, Stewart y Cía. (venta de pianos).
— 1836 Casa de Zimmermann, Frazier y Cía. (venta de pianos).
— 1837 Juan Gowland (venta de pianos).
— 1837 José Gielis (litógrafo musical).
— 1837 Librería de Hernández (venta de partituras).
— 1840 Fábrica de muebles Noce y Otton (venta de pianos).
— 1841 Tienda de Miguel Delfino (venta de partituras).
— 1841 Casa de Carlos Jayleur (venta de pianos y arpas).
— 1841 Carlos Bottino (venta de partituras).
— 1841 Agustín Caminal ("luthier").
— 1842 Tienda de Doña Agata (venta de partituras).
— 1842 Guitarrería de Rafael Pons (Casa de música).
— 1848 Mége y Lebas (litógrafos musicales).
— 1849 Tienda de la calle del Rincón N.° 240 (venta de guitarras, cuerdas y partituras).
— 1851 Raoul Legout (Casa de música).
— 1851 Pablo Faget (venta de partituras).
— 1851 Teodoro Cornú (representante de los pianos "Erard").
— 1852 Librería de Pedro Domenech (venta de partituras y afinador de pianos).
— 1852 Librería de la calle 25 de Mayo N.° 202 (venta de partituras).
— 1852 Tienda de la calle del Rincón N.° 53 (venta de órganos y acordeones).
— 1853 Ramón Irigoyen (litógrafo musical).
— 1853 Matías Vesseli (afinador de pianos).
— 1854 Librería de Ferreira (venta de partituras).
— 1855 Pedro Viladecants (Casa de Música).
— 1855 Ferretería de Majín Artigas (venta de partituras).
— 1858 L. Wiegeland (litógrafo musical).

Cumple agregar a esta lista los nombres de todos los maestros de piano de la primera mitad del siglo XIX quienes, junto con sus servicios profesionales de enseñanza, se ofrecen para afinar los instrumentos de sus discípulos. Recuérdese que recién en 1827 el norteamericano Babcock fabrica en Filadelfia una armazón de hierro, formando una sola pieza con el puentecillo metálico; prácticamente, todos los pianos montevideanos de esa época poseían armazón de madera y por este motivo la afinación apenas resistía unas pocas semanas. El maestro, llave en ristre, penetraba en el salón para templar el instrumento, antes de proceder a dictar su clase.

Entremos, pues, al detalle de este censo de comerciantes musicales.



Fig. 214. — CRISTOBAL OUDRID: Canción de la zarzuela "La Cola del Diablo", impresa por Tito Ricordi, en Milán, hacia 1860 para el Almacén de Música de Rafael Pons. Montevideo. (Colección de Lauro Ayestarán).

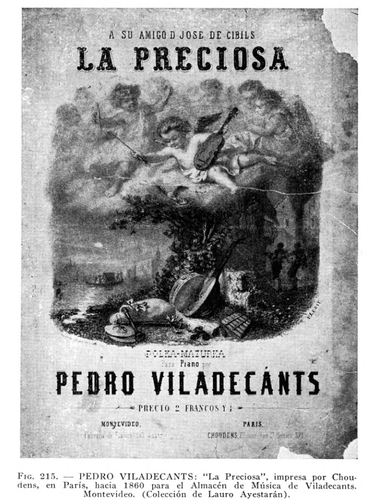


Fig. 215. — PEDRO VILADECANTS: "La Preciosa", impresa por Choudens, en París, hacia 1860 para el Almacén de Música de Viladecants. Montevideo. (Colección de Lauro Ayestarán).

Venta de partituras e instrumentos. — Las primeras referencias concretas sobre el comercio musical datan de 1822; una de ellas dice así: "AVISOS. En la tienda de perfumes del señor Saporiti, calle de S. Pedro num. 52 se vende papel de música para piano y canto";[114] la otra, reza: "En la libreria cerca del fuerte, de d. Manuel Yañez, se vende papel de música para clarinete y flauta".[115] En estos casos, "papel de música" es equivalente a "partitura".

En el año 1832 se ofrece en venta un surtido completo de obras para conjuntos instrumentales, con estas palabras: "AVISO A LOS AFICIONADOS A LA MUSICA. En la tienda de D. Manuel Piñeiro calle de S. Pedro N. 72 frente á la casa de la Sra. de Ellauri, se vende á precios sumamente infimos y por tener que ausentar el interesado, la música siguiente: Cuartetos para flauta con acompañamiento de violin, viola y bajo. Dichos para flautas, con acompañamiento de clarinete, trompa y fagot, tríos para flauta con acompañamiento de violin y bajo. Dichos para tres flautas. Dichos para dos clarinetes y bajo y otra infinidad de piezas de gusto y de los mejores autores".[116]

Muy curioso, por la especificación de las danzas de moda en 1833, es éste que estampa Carlos Sotilla en "El Universal": "AVISO A LOS AMANTES DE LA MUSICA. — Coleccion de minuetes, contradanzas y balces, de los bailes públicos del teatro; para piano, guitarra sola, y para dos flautas, arregladas para aficionados. También hay el aria de Figaro en castellano con acompañamiento de piano, arreglada para flauta y guitarra: en la tienda de D. Carlos Sotilla, calle de San Felipe se encontrarán, y tambien otras piezas".[117]

La librería de Jaime Hernández, que es quizás la más importante en la primera mitad del siglo XIX, en numerosas oportunidades, entre 1837 y 1848, ofrece en venta partituras musicales. En ella se aceptan, además, suscripciones para el "Cancionero Argentino" de 1837 y para "La Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas" de Antonio Sáenz, de esa misma fecha. De entre sus muchos avisos, destacamos éste de 1841: "AVISO MUSICAL. Se acaban de recibir cuatro colecciones de canciones Españolas modernas para canto con acompañamiento de piano y de guitarra por separado, entre dichas canciones hay algunas andaluzas como el jaleo. La coleccion son 18 canciones, precio 8 patacones. En la calle de san pedro libreria de D. Jaime Hernandez estara de venta".[118]

La venta de instrumentos está confiada también a las tiendas y almacenes de esa época. En ese sentido, leemos en el "Comercio del Plata" de 1852 el siguiente aviso con los correspondientes precios en patacones: "ORGANOS. Gran órgano de 12 registros, de percusion... 500 pts.". . . . . "Acordeones ricos y de nueva invencion. . . 25 pts."... "Calle del Rincón núm. 52".[119] Es, justamente, el momento en que el acordeón penetra en el Uruguay y llega casi a equipararse con la guitarra en difusión campesina. La inmigración italiana que comienza

a hacerse sentir en fuerte escala, es la que va a irradiarlo en primera instancia.

Para finalizar: hasta mediados de siglo, decíamos, la venta de partituras se confunde todavía con la venta de libros, perfumes, dentífricos y rapé. Léase en tal sentido este curioso anuncio de 1854 de la librería de Ferreira, sita en la calle 25 de Mayo número 182: "se encuentra un rico surtido de ricos albums, de musica conteniendo 12 piezas diferentes"... "En la misma libreria se han recibido del Janeiro, por encomienda, el verdadero rapé de la imperial fábrica de Meuron y Ca.".[120]

Casas de música. — La primera casa exclusivamente de música, establecida en Montevideo en 1842, fué la de Rafael Pons. Deducimos esta fecha de iniciación por el siguiente aviso publicado en 1855 en el cual solicita a los interesados para que concurran a retirar los instrumentos que habían dejado para reparar en su taller desde el año anterior a la iniciación de la Guerra Grande: "ARMONIA Y MELODIA. En el establecimiento de música de Rafael Pons, calle del Rincón N.° 240 se ha recibido un rico surtido de música la más moderna, como son: óperas completas para piano y canto; piano á 4 manos, piano solo, violin, flauta, &a., piezas sueltas de óperas, id para salon, para estudios, métodos para muchos instrumentos, cuadrillas, balses, schotis, polkas, mazurkas de muchísimas clases de lo más moderno y de gusto, un surtido de modelos para decoraciones de teatro, modelos figurines de trajes de varias naciones antiguas y modernas, modelos de edificios para arquitectos, dibujos de marcar, papel de colores lisos, jaspeados, floreados de muchísimas clases, estuches de matemáticos y cajas de pintura de lo más fino; instrumentos de música para banda militar de todas clases y tonos muchos de ellos se podran vender en depósitos por cajones, instrumentos para orquesta, violines, guitarras españolas de todas clases, francesas, brasileras, portuguesas, alemanas, italianas, bandurrias, bandolines, acordiones, armonicos, é infinidad de accesorios para todos los instrumentos y muchos otros artículos. Estampas modernas sobre la guerra de Rusia, historias de Fernando é Isabel la Católica, id del Cid. Hernán Cortés y muchas otras obras. Nota: se ruega á todas las personas que tengan guitarras ú otros instrumentos á componer desde el año 1842 hasta diciembre de 1854, que vayan á sacarlos pagando el valor de la compostura que está contratado, que no apareciendo el dueño hasta el último de Febrero del presente, se venderán por lo que dieren y sin reclamacion alguna".[121] Aunque extenso, el aviso es sugestivo porque se refiere al detalle de lo que vendía una casa de música en el Montevideo de mediados del siglo XIX. Fuerte comerciante en otros negocios, Rafael Pons fué quien mandó imprimir en la casa Ricordi de Milán la tercera edición del Himno Nacional. En 1852 había anunciado su guitarrería con estas

palabras: "Al buen gusto de la música. En la guitarrería calle Rincón numero 240, se han recibido nuevamente las operas más modernas que han salido como son: para canto y piano Armando il Gondoliero, L'Asedio D'Arlem, Masnadieri, Luisa Miller y varias otras piezas sueltas de otras óperas modernas las mismas y otras mas para piano solo, todas músicas de Verdi: é infinidad de piezas para piano, flauta, violin, Guitarra &a. á mas instrumentos de metal y de cuerda, cuerdas de violin, guitarra y otras accesorias á ellos".[122]

A fines de 1850 se establece en Montevideo la casa de música del francés Raoul Legout quien introdujo en el país la afinación absoluta de acuerdo con el diapasón que se conserva en la Opera de París. Léase su interesante aviso de 1851: "SUSCRICION PARA EL AFINAMIENTO Y CONSERVACION DE PIANOS. Los pianos serán recorridos y afinados regularmente, una vez por semana, y al principio dos veces, hasta que estén de acuerdo con el diapason de la Opera de Paris; las máquinas serán objeto de un cuidado particular, asi como el teclado, las teclas y los pedales; las cuerdas pequeñas agudas que se rompan serán remplazadas sin aumento de precio; las cuerdas gruesas y las hiladas se pagarán aparte. Es inútil hacer resaltar las ventajas de semejante sistema de suscricion en un país donde los pianos se deterioran sin cesar; y es sabido que basta amenudo una simple precaucion dirijida por una mano experimentada para salvar un escelente instrumento de una ruina inminente; en cuanto al acorde todo el mundo ha notado que el mejor piano no resiste la estacion de los bailes á las valsas y cuadrillas estrepitosamente ejecutadas, y se conoce todo el peligro que hai, para los principiantes sobre todo, en tocar en seguida en un instrumento destemplado y en habituar así el oido á malas entonaciones. Estas consideraciones nos han determinado á introducir en Montevideo un sistema nuevo que tiene en París el mayor éxito. Precio de suscrición mensual, 3 patacones; y cuando haya muchos pianos en la misma casa, el precio de la suscricion no aumentará mas que un patacón por piano. Precio del afinamiento ordinario, 2 patacones".[123]

Fué Legout, en los primeros tiempos, representante de los pianos galvanizados de Camilo Schubert y en 1852 anunció haber recibido "más de diez mil piezas modernas: valses, cuadrillas, polkas, schotischs, escritas para piano, á cuatro manos".[124]

Por último, el 16 de febrero de 1855 se abre la tercera casa de música de Montevideo: es el establecimiento de Pedro Viladecants, compositor a ratos y representante de la célebre casa Erard. Introdujo en nuestro país el "pianoctave" que lanzó a la circulación la casa Blondel de París de la cual era socio Viladecants. El propio interesado nos va a explicar este instrumento en su aviso del "Comercio del Plata" de 1855: "PIANOS OCTAVADOS. Pedro Viladecants,

ofrece á las personas de su amistad y al público, su establecimiento de fábrica y depósito de pianos, calle del Rincón N.° 40, que se abre el 16 del corriente: en dicho establecimiento se encontrarán pianos de última invención (OCTAVADOS) con los que puede con una sola tecla hacer responder la octava, una mano pequeña que no alcance á ella, y producir el efecto de cuatro manos cualquiera que toque regularmente. A mas cualquiera de estos pianos se encontraran de varias otras clases, como tambien pianos - órganos, órganos, un surtido de musica, tamboretes, atriles, porta - música. &a. &a. En dicha fábrica se componen pianos y órganos, y se aplicará a cualquiera piano vertical el nuevo sistema octavado".[125]

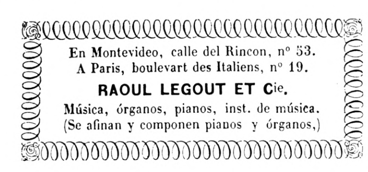


Fig. 216. — Marbete de la Casa de Música de "Raoul Legout et Cie." que figuraba en las partituras que vendía. (Colección de Lauro Ayestarán).

El 7 de diciembre de 1858 se realiza un remate en la Casa Viladecants y bajo el martillo de Julio de Mandeville pasan entre otras cosas, 222 polcas, 121 valses, 13 cuadrillas, 55 chotis y una "máquina de hacer vordonas con sus accesorios".[126]

Violeros. — La artesanía de la "liutería" se practica en el Uruguay desde la primera mitad del siglo XIX. Esto es lo que nos dice nuestro fichero, pero no sería difícil, habíamos dicho, hallar algún documento dieciochesco en el que se demostrara que en ese siglo ya se construían guitarras o violines en el Uruguay. Téngase en cuenta que en las Misiones Jesuíticas del siglo XVII, al norte de nuestro país, habían distinguidos violeros, guitarreros y hasta fabricantes de órganos. Sabemos, sí, a ciencia cierta que en 1841 Agustín Caminal cierra su taller de violería con estas palabras: "Agustín Caminal constructor de pianos y guitarras de la calle de S. Juan cerca de la plaza de la matriz advierte a los que hayan traido guitarras á componer vengan a recibirlas por ausentarse del pais; también se alquila dicha casa".[127]

En 1849, un aviso del "Comercio del Plata" nos demuestra la existencia de una artesanía en la construcción de guitarras en el país: "RIFA. De una guitarra hecha en Montevideo, en la cantidad de 50 patacones, á un patacon el número, en la calle Rincon núm. 240.

En la misma casa encontrarán para vender cuerdas romanas superiores para violin y guitarra, métodos para guitarra y música suelta por Aguado"...[128]

Afinadores de pianos. — Los primeros afinadores de pianos que tuvo el Uruguay, fueron los mismos maestros de este instrumento. En todos los ofrecimientos de servicio, el interesado deja constancia expresa de que además de dictar sus clases, se compromete a "afinar, reparar e igualar el instrumento". Hay además especialistas exclusivos de esta artesanía; entre ellos destacamos en 1828 a Carlos Vernet "templador de pianos" que vive en la Calle San Pedro N.° 115,[129] y en 1833 a Mr. de Schobloch y señora que se presentan, él como "fabricante de pianos" y ella como "templadora de dicho instrumento"[130] (debe entenderse por "fabricante", lo mismo que "compositor" de piano, a aquel que restaura instrumentos). Por último cabe destacar a Matías Vesseli quien ofrece sus servicios en 1853 para reparar y afinar "toda clase de pianos, órganos, órganos ó cualquier otro instrumento".[131]

Cuando en 1867 llega Gottschalk a Montevideo, el célebre pianista norteamericano logra reunir 300 instrumentos para realizar sus espectaculares conciertos sinfónicos. En cierto modo esta ronda de violeros, afinadores y compositores de piano, le han preparado el camino.

(1) LAURO AYESTARÁN: *"La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay"*. Tomo I: 1812-1838; Montevideo, 1950.
(2) *"Coleccion / de / Canciones patrioticas / hechas / en demostracion / de la lealtad española / en que / se incluye tambien / la de la nacion inglesa / titulada / El God Seivd de Kin / Impresa en Cadiz / por Nicolas Gomez de Requena / Impresor del Gobierno / Plazuela de las Tablas / 1809"*. Copia realizada por Mario Falcao Espalter, del impreso existente en el Museo Iconográfico é Histórico de las Cortes y Sitio de Cádiz. Volumen N.° 93, estante 3.°, tabla 2.ª. (Actualmente en la Biblioteca de Lauro Ayestarán).
(3) JUSTO MAESO: *"El General Artigas y su época"*, tomo II, pág. 272. Montevideo, 1885.
(4) AUGUSTE SAINT-HILAIRE: *"Voyage a Rio Grande do Sul"*, pág. 286. Orléans, 1887.
(5) *"Revista Militar y Naval"*, año VII, Nos. 60, 61 y 62; pág. 1353. Montevideo, junio, julio y agosto de 1925.
(6) *"Gazeta de Montevideo"*, N.° 60, pág. 616. Montevideo, martes 29 de setiembre de 1812.
(7) *"El Sol de las Provincias Unidas"*, Montevideo, 25 de agosto de 1814.
(8) *"El Sol de las Provincias Unidas"*, Montevideo, 2 de setiembre de 1814.
(9) *"El Universal"*, Montevideo, 27 de mayo de 1830.
(10) *"Descripcion de las Fiestas Cívicas celebradas en la Capital de los Pueblos Orientales el veinte y cinco de mayo de 1816"*, pág. 5. Montevideo, 1816.
(11) Ibidem, págs. 7 y 8.
(12) Ibidem, págs. 12 y 13.
(13) *"El Argos de Buenos Ayres"*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1821.
(14) Programa impreso que se conserva en el *"Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo"*, tomo XII, fol. 331. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(15) *"Los Amigos del Pueblo"*, Montevideo, 6 de setiembre de 1823.
(16) *"Los Amigos del Pueblo"*, Montevideo, 20 de setiembre de 1823.
(17) FRANCISCO PI y MARGALL, y FRANCISCO PI y ARSUAGA: *"Historia de España en el siglo XIX"*, tomo II, pág. 232. Barcelona, 1903.
(18) CARLOS BLIXÉN: *"La cruzada libertadora"*, pág. 51. Montevideo, 1895.
(19) Programa existente en la caja 777. Fondo: Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(20) *"El Universal"*, Montevideo, 17 de julio de 1830.
(21) ISIDORO DE-MARÍA: *"Tradiciones y recuerdos. Montevideo Antiguo"*, tomo II, pág. 111. Montevideo, 1888.
(22) *"El Indicador"*, Montevideo, 1.° de junio de 1831. (Comunicado por el investigador Antonio Praderio).
(23) *"El Indicador"*, Montevideo, 16 de julio de 1831.
(24) *"El Universal"*, Montevideo, 16 de julio de 1831.
(25) *"El Universal"*, Montevideo, 8 de noviembre de 1831.
(26) *"El Indicador"*, Montevideo, 9 de noviembre de 1831.
(27) *"La Batalla de Pasco"*, texto literario con noticia preliminar de Jorge Max Rohde, publicado por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sección Documentos, tomo III, N.° 1. Buenos Aires, 1925.
(28) *"El Universal"*, Montevideo, 31 de enero de 1832.
(29) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de febrero de 1832.
(30) *"El Indicador"*, Montevideo, 21 de febrero de 1832. (Comunicado por el investigador Antonio Praderio).
(31) *"El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya"*, reimpresión del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tomo II, pág. 65. Montevideo, 1927.
(32) *"El Universal"*, Montevideo, 18 de febrero de 1833.
(33) *"El Universal"*, Montevideo, 21 de mayo de 1833.
(34) *"El Investigador"*, Montevideo, 29 de mayo de 1833.

(35) *"El Investigador"*, Montevideo, 25 de setiembre de 1833.
(36) *"El Universal"*, Montevideo, 12 de octubre de 1833.
(37) *"El Universal"*, Montevideo, 17 de diciembre de 1836.
(38) *"El Universal"*, Montevideo, 10 de enero de 1837.
(39) *"El Constitucional"*, Montevideo, 26 de diciembre de 1839.
(40) *"El Nacional"*, Montevideo, 20 y 26 de junio de 1844.
(41) *"El Nacional"*, Montevideo, 9 y 11 de agosto de 1845.
(42) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 1 y 2 de setiembre de 1848.
(43) Edmundo J. Favaro: *"Ensayo histórico sobre los antecedentes del Himno Nacional"*, publicado en el *"Boletín Latino Americano de Música"*, año IV, tomo IV, págs. 571 a 634. Bogotá, diciembre de 1938.
(44) *"Libro de Actas, Reglamentos, Resoluciones, comunicaciones y demas actos oficiales de la Comisión Censora y Directiva del Teatro"*. Manuscritos Históricos del Uruguay, vol. V, años 1840 a 1882, fol. 11. Biblioteca Nacional. Montevideo.
(45) Documento en caja 959. Fondo Ministerio de Guerra. Archivo General de la Nación. Montevideo. (Citado en el artículo de Edmundo J. Favaro. Vide nota 43).
(46) Edmundo J. Favaro: op. cit.
(47) *"El Siglo"*, Montevideo, 19 de agosto de 1885; reproducido luego en la revista *"Montevideo Musical"*, Montevideo, 1.° de setiembre de 1885.
(48) Víctor de Rubertis: *"La fuente temática del Himno Nacional Argentino"*, Buenos Aires, 1938.
(49) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 1.° de julio de 1852.
(50) *"El Nacional"*, Montevideo, 30 de junio de 1841.
(51) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 11 de abril de 1846.
(52) Isidoro De-María: *"Páginas históricas de la República Oriental del Uruguay"*, pág. 27. Montevideo, 1892.
(53) *"Diario de José María Cabrer"*, publicado en el libro de Melitón González: *"El límite Oriental del Territorio de Misiones"*, tomo I, págs. 129 y 130. Montevideo, 1882.
(54) *"Ordenanzas de S. M. para el regimen, disciplina, subordinacion y servicio de sus exercitos"*, tomo II, pág. 153. Madrid, 1768.
(55) *"Diario de Guerra del Brasil llevado por el ayudante José Brito del Pino"*, en *"Revista Histórica"*, tomo VIII, pág. 374. Montevideo, 1917.
(56) M. Brackenridge: *"Voyage to Buenos Ayres, performed in the years 1817 and 1818"*, pág. 78. London, 1830.
(57) Libro 486, año 1815, fol. 115. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(58) Relación suscrita por D. Fco. Galli de los sueldos pagados en el mes de mayo de 1816 a los integrantes de la compañía de cómicos que actuaba en Montevideo en la Casa de Comedias. Montevideo, 6 de junio de 1816. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Libro N.° 603. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(59) *"El Universal"*, Montevideo, 8 de enero de 1834.
(60) *"El Nacional"*, Montevideo, 15 de febrero de 1841.
(61) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 5 de mayo de 1854.
(62) W. Whittle: *"Journal of a voyage to River Plate"*, pág. 49. Manchester, 1846.
(63) Libro 486, año 1815, fol. 115. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(64) *"El Indicador"*, Montevideo, 19 de agosto de 1831, y *"El Universal"*, Montevideo, 25, 27, 29 y 31 de agosto de 1831.
(65) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 10 de enero de 1857.
(66) Actas del Cabildo de Montevideo, en *"Revista del Archivo General Administrativo"*, tomo IV, pág. 121. Montevideo, 1890.
(67) Francisco Xavier Brabo: *"Colección de documentos relativos á la expulsión de los Jesuítas"*, pág. 57. Madrid, 1872.
(68) Jorge Escalada Yriondo: *"Orígenes del teatro porteño"*, en *"Boletín de Estudios de Teatro"*, año III, N.° 8, pág. 28. Buenos Aires, enero de 1945.

(69) Ibidem, pág. 32.
(70) GUILLERMO FURLONG: *"Músicos argentinos durante la dominación hispánica"*, pág. 162. Buenos Aires, MCMXLV.
(71) EUGENIO PEREIRA SALAS: *"Los orígenes del arte musical en Chile"*, pág. 47. Santiago de Chile, 1941.
(72) Libro 486, año 1815, fol. 115. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(73) Año 1815, expediente sin encuadernar N.° 2, fol. 30 vta. Archivo de la Escribanía de Gobierno y Hacienda. Montevideo.
(74) *"Semanario Mercantil de Montevideo"*, Montevideo, 9 de junio de 1827.
(75) *"El Universal"*, Montevideo, 8 de noviembre de 1831.
(76) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de julio de 1832.
(77) ORESTES ARAÚJO: *"Los italianos en el Uruguay"*, pág. 182. Buenos Aires, 1920.
(78) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de marzo de 1830.
(79) *"El Universal"*, Montevideo, 19 de noviembre de 1830.
(80) *"El Indicador"*, Montevideo, 26, 27, 28 y 31 de agosto de 1831.
(81) MARIANO G. BOSCH: *"Historia del teatro en Buenos Aires"*, op. cit., 281 y 282.
(82) *"El Nacional"*, Montevideo, 2 de enero de 1839.
(83) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de marzo de 1833.
(84) *"El Defensor de las Leyes"*, Montevideo, 7 de noviembre de 1837.
(85) *"El Constitucional"*, Montevideo, 6 de junio de 1839.
(86) *"El Nacional"*, Montevideo, 5 de marzo de 1839.
(87) *"El Nacional"*, Montevideo, 1.° de octubre de 1840.
(88) *"El Nacional"*, Montevideo, 17 de febrero de 1841.
(89) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 de febrero de 1852.
(90) *"El Nacional"*, Montevideo, 22 de agosto de 1845.
(91) *"El Nacional"*, Montevideo, 20 de setiembre de 1845.
(92) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 27 de setiembre de 1850.
(93) JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ SALDAÑA y CÉSAR MIRANDA: *"Historia general de la ciudad y el departamento del Salto"*, pág. 203. Montevideo, 1920.
(94) *"El Defensor de la Independencia Americana"*, Miguelete, 2 de octubre de 1849.
(95) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 22 de octubre de 1851.
(96) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 30 de marzo de 1851.
(97) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 10 de enero de 1857.
(98) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 2 de diciembre de 1852.
(99) LICENCIADO PERALTA [DR. DOMINGO GONZÁLEZ]: *"Resonancias del pasado"*, págs. 17 y 18. Montevideo, 1920.
(100) *"Montevideo Musical"*, Montevideo, 1.° de febrero de 1887.
(101) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 4 de julio de 1855.
(102) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 14 de noviembre de 1855.
(103) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 12 de febrero de 1857.
(104) J. E. HORNE y E. WONNER: *"Guía de Montevideo con algunos pormenores sobre el Estado Oriental del Uruguay"*, parte II, pág. 17. Montevideo, 1859.
(105) JOSÉ TORIBIO MEDINA: *"La Imprenta en México"*, 2 tomos. Santiago de Chile, 1905 y 1911. (Véase el importante artículo de LOTA M. SPELL *"Los primeros libros de música impresos en América"*, aparecido en el *"Boletín Latino Americano de Música"*, año V, N.° V, págs. 195 a 201. Montevideo, octubre de 1941).
(106) JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ SALDAÑA: *"Fichas para un diccionario uruguayo de biografías"*, tomo I, págs. 141 y 142. Montevideo, 1945.
(107) *"El Universal"*, Montevideo, 19 de agosto de 1836.
(108) *"El Universal"*, Montevideo, 5 de julio de 1837.
(109) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 19 de febrero de 1848.
(110) ANTONIO ZINNY: *"Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay"*, págs. 386 y 387. Buenos Aires, 1883.
(111) Remate de la Sucesión de Francisco Deniz. Expediente N.° 3 del año 1793, fol. 7. Juzgado Letrado de Soriano. Mercedes.
(112) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 2 de diciembre de 1852.
(113) *"El Universal"*, Montevideo, 22 de mayo de 1835.
(114) *"El Patriota"*, Montevideo, 5 de setiembre de 1822.

(115) *"El Patriota"*, Montevideo, 13 de setiembre de 1822.
(116) *"El Universal"*, Montevideo, 3 de octubre de 1832.
(117) *"El Universal"*, Montevideo, 28 de marzo de 1833.
(118) *"El Nacional"*, Montevideo, 6 de febrero de 1841.
(119) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 2 de diciembre de 1852.
(120) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 2 y 3 de octubre de 1854.
(121) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 28 de enero de 1855.
(122) *"Comercio del Plata',* Montevideo, 11 de julio de 1852.
(123) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 5 de abril de 1851.
(124) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 2 de diciembre de 1852.
(125) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 15 de febrero de 1855.
(126) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 7 de diciembre de 1858.
(127) *"El Nacional"*, Montevideo, 25 de febrero de 1841.
(128) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 17 de diciembre de 1849.
(129) *"Semanario Mercantil"*, Montevideo, 14 de junio de 1828.
(130) *"El Universal"*, Montevideo, 20 de marzo de 1833.
(131) *"Comercio del Plata"*, Montevideo, 13 de febrero de 1853.

INDICES

1. ÍNDICE ONOMÁSTICO

ADVERTENCIA: Los números en "negrita", indican las páginas en las cuales el músico ha sido tratado especialmente.

2. ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA PÁGINA

3. ÍNDICE GENERAL

Segunda Parte: LA MUSICA CULTA

(Desde los orígenes hasta 1860)

INDICES

ESTE PRIMER VOLUMEN DE LA OBRA DE LAURO AYESTARÁN "LA MÚSICA EN EL URUGUAY" CON UN PRÓLOGO DE JUAN E. PIVEL DEVOTO, TERMINÓ DE IMPRIMIRSE EN MONTEVIDEO EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE LA "IMPRESORA URUGUAYA", S. A. EL DÍA CINCO DEL MES DE AGOSTO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y TRES. LA COMPOSICIÓN E IMPRESIÓN TIPOGRÁFICA ESTUVO A CARGO DEL JEFE DE TIPOGRAFÍA HUMBERTO RODRÍGUEZ Y DEL JEFE DE MÁQUINAS JOSÉ ÁNGEL PRADO. LOS GRABADOS FUERON REALIZADOS EN EL TALLER DE "BERTAZZONI Y LORIO", S. A. BAJO LA VIGILANCIA DE ANTONIO BÓVEDA. SE IMPRIMIÓ EN PAPEL ILUSTRACIÓN "PROVENART" DE CINCUENTA KILOS, DE PROCEDENCIA INGLESA. EL TIRAJE ES DE DOS MIL QUINIENTOS EJEMPLARES DE LOS CUALES DOS MIL PERTENECEN AL SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA (SODRE) Y QUINIENTOS AL AUTOR. EL EX LIBRIS FUÉ REALIZADO POR DOÑA MARÍA MATILDE GARIBALDI DE SÁBAT PEBET.